

هذا العدد

يتضمن هذا العدد ملفا خاصا عن الاستاذ الفنان راشد عبد السلام الشريف ،
لؤل عميد للمعهد العالي للنقد الفنى والمثرف الفنى على هذه المجلة ، بمناسبة
احتفال الدوائر الفنية والثقافية بعيد ميلاده الثمانين ، وبجهدوه الفنية الرائدة
التي قام بها على مدى أكثر من نصف قرن فى استلهم موضوعات من التراث الشعبى
المصرى فى فنون الاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب ، وكيف أعطى الاستاذ
عبد السلام الشريف بعدا جديدا فى تطوير فنون الخيامية لتصبح فنا جماليا خالصا
يستلهم موضوعاته من التراث الشعبى المصرى فى حيوية وجمال . .

كما أن جهوده الرائدة فى الاخراج الفنى لهذه المجلة منذ صدور العدد الاول
منها عام ١٩٦٥ يعتبر نموذجا متميزا فى اعطاء هذه المجلة طابعها الفنى الخاص .

ذهنى فى دراسته الأحداث والمواقف التى تشكل
وقائع درامية عميقة الأثر فى حياة الدكتور
طه حسين ، كما يبين « الهمارثيا الأرسطية »
أو « سقطة البطل » التى وقع فيها ، والأسباب
والوسائل التى قادته - خطوة بعد خطوة -
نحوها ، وكذلك موقف الجماهير المشكلة للرأى
العام من صاحبها - الدكتور طه حسين - آنذاك .

كما يوضح الدكتور ذهنى أيضا مدى التطابق
بين حياة الدكتور طه حسين وبين سيرنا
الشعبية ، سواء على مستوى المجالات التى
تتضمنها السيرة من تراجيديا وكوميديا ودراما
وفارس ، أو على مستوى الطول والبناء الفنى
والتنوع الموضوعى . ومن ثم فهى صالحة
للتناول فى سيرة شعبية لبطل شعبى ، سلاحه
الكلمة والفكرة .

يلى ذلك دراسة للاستاذ الدكتور نصر أبو زيد
بعنوان « السيرة النبوية سيرة شعبية ، ملاحظات
حول وحدات القص وأدواته » ، وفيها يتناول
السيرة النبوية بوصفها سيرة لأهم بطل فى

كما يتضمن هذا العدد مجموعة من
الدراسات عن الفنون الشعبية المصرية والعربية
والعالمية ، علاوة على عدد من الدراسات
المتخصصة فى الملاحم والسيرة الشعبية . وتستهل
المجلة هذا العدد بدراسة للاستاذ الدكتور
محمود ذهنى عن « طه حسين وصورة البطل
الشعبى » ، يتناول فيها الدكتور ذهنى شخصية
عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين وكيف
أن هذه الشخصية تتوفر لها معظم السمات التى
نؤهلها لكى تأخذ سمت البطولة الشعبية .
وفى متابعة سيرة حياة طه حسين تكشف
بوضوح عن السمات التى تصلح لأن تنسج
حولها الجماهير الحكايات والاقاصيص .

وربما يجىء على المدى الطويل الفنان الذى
يصور حياة الدكتور طه حسين فى سيرة شعبية
يسير الهدف منها تمجيد صاحبها ، ولكن لياخذ
بشئ منها الخبرة والموعظة ، وليستوعبوا
نتجربة الى جانب التسلية والمتعة .

تطالعنا من هذه الرؤية يعدد الدكتور محمود

تراثنا الدينى وهو النبى « محمد » صلى الله عليه وسلم .

وفى هذه الدراسة يكتفى الدكتور نصر أبو زيد بالتركيز على الجزء الأول من أجزاء السيرة النبوية الأربعة ، وهو الجزء الذى ينتهى بنزول الوحي على الرسول الكريم ، واضطهاد قريش للمسلمين ، وهجرة بعض المسلمين الى الحبشة . وبعد سياق الأسباب الدافعة الى التركيز على هذا الجزء ، يتناول الدكتور نصر أبو زيد البناء القصصى فى السيرة النبوية من حيث تقسيمه الى وحدات كبرى ، تشتمل كل منها على وحدات صغرى لها قدر من الاستقلال الذاتى داخل وحدتها الكبرى ، وفى ذات الوقت ترتبط بها من جهة ، ومن جهة ثانية ترتبط بأحداث السيرة ككل ، وهو بصدد هذا يورد بعض الأمثلة والشواهد على وسائل القص فى السيرة النبوية ، سواء داخل الوحدات الصغرى كل منها على حدة ، أو فيما يختص بالعلاقات بينها داخل وحدتها الكبرى .

وبلى دراسة الدكتور نصر أبو زيد ، دراسة أخرى للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى عن « ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية » . وهى دراسة تتضافر مع دراساته السابقة التى نشرت فى هذه المجلة ، وتتكامل مع غيرها من الدراسات التى يعدها الدكتور الحجاجى عن سيرة بنى هلال .

وفى هذه الدراسة يتناول الدكتور الحجاجى الصور المتعددة لميلاد البطل فى السير الشعبية والظروف المحيطة به . وقد تعددت صور الميلاد بحيث يرى الدكتور الحجاجى أنه يمكن تقسيم الأبطال ساعة مولدهم الى خمسة أقسام :

الأول : يولد بين أهله ميلادا غريبا دون أن ينزعج أهله به وبالمظاهر المحيطة بميلاده .

الثانى : تصحب ولادته مظاهر غريبة أو ظروف محيطة به تؤدى الى انزعاج أهله ومن حوله ، فيما يتسبب فى غربة البطل واغترابه .

الثالث : يولد فى الأصل غريبا بعيدا عن أهله .

الرابع : يولد يتيما .

الخامس : يولد يتيما وغريبا

ولقد كان ميلاد البطل بهذه الصور المتعددة الجوانب العامل المحدد لطريق البطل ولأن يعيش غربة واغترابا حتى ولو كان مولده بين أهله ، فإن طريق الغربة والاغتراب يمثل الدافع المهم للبطل لتحقيق وجوده ، فيحقق بذلك التناغم بينه وبين عالمه ليخرج من الاغتراب ويدخل فى مرحلة التعرف والاعتراف به بطلا على الجماعة وقائدا لها ومحافظا على مقومات وجودها .

ومع ما سبق من دراسات عن السير الشعبية ، يقدم الأستاذ ابراهيم حلمى دراسة نقدية لقصة « فارس الأزدي » للأستاذ فاروق خورشيد ، استاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، والحائز على جائزة الدولة التقديرية للفنون الشعبية هذا العام .

والقصة نشرت ضمن كتاب الأستاذ فاروق خورشيد « فى بلاد السندباد » الصادر عن دار الهلال فى أغسطس عام ١٩٨٦ . وهذه القصة هى عمل فنى استوحاه كاتبه من نطف صغيرة من الأخبار وردت فى كتاب « أخبار تاريخ أهل عمان » عن شخصية مالك بن فهم . . الأزدي - ومن هنا جاء اسم القصة « فارس الأزدي » - مقتربا بهذا العمل الأدبى الفذ من روح السير الشعبية التى تمتلئ بالخوارق وعالم الجن والأرواح الخيرة والشريرة ، مما يعطى له مذاقا خاصا ، وطابعا فريدا .

وعن « ملاحم العصر الفضى » تأتى دراسة الأستاذ الدكتور أحمد عثمان هادفة الى التعرف بشعراء الرومان فى العصر الفضى أى ملحمة لوكانوس « الحرب الأهلية » والمشهورة باسم « فرساليا » ، وملحمتى ستاتيوس « الطيبية » و « الأخيلية » أى قصة اخيليس بطل حرب طروادة . أما الشاعر الثالث الذى يتناوله الدكتور منصور عثمان فهو فاليريوس فلاكوس وتسمى ملحمة « الأرجونوتيكا » أى قصة ورحلة السفينة أرجو ، وهو الموضوع الذى سبق أن عالجه الشاعر السكندرى أبو للوليوس

الرودسى نسبة الى جزيرة رودس موطنه الاصل .
كما تناول ايضا الشاعر الملحمى الفضى سيليوس
ايتاليكوس موضوع « الحروب البونية » اى
الفينيقية ، وهى قصة الصراع بين روما
وقرطاجة .

وتوضح دراسة الدكتور عتمان أن كل هذه
الملاحم كتبت لتنتشر وتقرأ ، لا لى تنشأ فى
احتفالات ملحمة ، ولذا فانها جميعا تفتقد
حيوية الشعر الملحمى الاصيل الذى كان ينظم
ويتداوله الناس شفاهة ، كما هو الحال بالنسبة
للملحمى هوميروس « الياذة » و « الأوديسا » .
وفصل بين شعراء الملاحم فى العصر الفضى وبين
هوميروس مالا يقل عن عشرة قرون حيث أنهم
ينتمون الى القرنين الاول والثانى .

وفى اثناء هذه القرون حدثت تحولات كبرى
فى العلاقة بين المؤلف والمتلقى ، وصار الكتاب
هو الوسيلة الرئيسية . وقد كان لمكتبة
الاسكندرية دور بارز فى هذا التحول بالنسبة
للتقاليد الادبية التى أثرت فى التقنيات الملحمية
التي قامت أصلا على الشفاهية وانتهت الآن الى
الكتابية والى القراءة لا الاستماع .

وعن فرانسوا رابيليه وملحمته « جارجانتوا
وبنتاجرويل » يقلم الأستاذ عصام عبد الله
دراسة عن هذا الكاتب الفرنسى الشهير الذى
ولد فى اواخر القرن الخامس عشر وتوفى فى
عام ١٥٥٣ . ويعتبر رابيليه من أشهر كتاب
القرن السادس عشر . وتدور أحداث الملحة
حول شخصية العملاق جارجانتوا الشهير فى
الفولكلور الفرنسى ، وحول شخصية ابنه
بنتاجرويل ، وهى شخصية ابتدعها فرانسوا
رابيليه .

ويواصل الأستاذ محمود النبوى الشال
دراساته عن فنوننا الشعبية ، فيحدثنا عن كيفية
مواجهة الحضارة للفنون الشعبية التشكيلية ،
باعتبارها من أهم العوامل المعبرة وأدور المصادر
التي تسهم اسهاما حقيقيا فى حركة البناء
الحضارى للأمم .

وهو بهذا الصدد يدعو الى التوسع فى انشاء
مراكز التعريب على الفنون الشعبية التشكيلية ،

وكذلك المعاهد العلمية المتخصصة ، ونزويده
بشتى الامكانيات البشرية والتجهيزات الأولية .
والمرافق اللازمة للممارسات العملية والعروض
الفنية التى تتجلى فيها حقيقة الانسان المصرى
وفطرته النقية . كما يدعو الى القيام بجولات
استطلاعية بحثية للكشف عن الفنانين الشعبيين ،
وتخصيص حيز من مناهج التربية الفنية
بالمؤسسات التعليمية لفنوننا الشعبية يشخص
طبيعة هذه الفنون ، ويقوم على دراستها دراسة
واقية .

ولا يغفل الأستاذ محمود النبوى الشال دور
الاعلام بمختلف أنواعه فى ضرورة التعريف الأمين
بالدور الهام الذى تؤديه هذه الفنون لطوائف
المجتمع وتبصير أفراد الشعب بالآثار الناجمة عن
متابعتها والالتحام معها قلبا وقالباً .

يل ذلك مقال الأستاذ الدكتور عبد الفنى
النشال عن « مختارات من فخاريات شعبية » ،
يتناول فيه ظهور هذا الانتاج الفنى الحضارى
ودور الفنان الخزاف الشعبى فى تحقيق حيوية
هذا الابداع واستخدامه نماذج من الحياة
الانسانية والحيوانية والنباتية فى تكوين قطع
هذا الفخار . كما يتناول المقال تقنية عمل هذه
النماذج الفنية ، علاوة على جماليات هذا الفن
الذى يتميز بالتوازن والاتساق والوحدة والتنوع
فى التعبير عن الحس الجمالى للفنان الشعبى فى
عمل قطعه الفنية على مر التاريخ .

وعن « التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة »
تأتى دراسة الأستاذ لويس بقطر ممتدة من الحاضر
الى الماضى ومن الماضى الى الحاضر عبر فن من
الفنون كان له دوره الفعال فى اثراء الحضارة
المصرية القديمة ، متفردا او مصحوبا بفنون
أخرى كالرقص أو الغناء .

يعدد الأستاذ بقطر فى هذه الدراسة الآلات
الموسيقية التى كانت مستخدمة فى مصر القديمة ،
سواء أكانت آلات وترية أو آلات نقر وطرق أو
آلات نفخ ، داعما ذلك بمجموعة من النماذج
المصورة لهذه الآلات ، وموضحا للامتداد الحالى
لبعض أنواعها ، وملقيا الضوء على دور الباحث
الموسيقى الدكتور هيكماني فى دراسة الموسيقى
المصرية القديمة ، ومحاولته التعرف على
خصائصها .

وعن الانسان ، والاب ، والفن ، الرائد ،
والمبدع ، والملم ، والمعلم ٠٠ عن الانسانية ،
والحب ، والعطاء ، والتفائل ، والتواضع ،
والصدق ، والاخلاص ٠٠٠ عن عبد السلام
الشريف العاشق لتراث مصر وشعب مصر ٠٠٠
يخصص هذا العدد من المجلة جانبا منه للاحتفاء
بالعيد الثمانين ليلاده ، رمزا لمحبة واعزاز وتقدير
من ابنائه وتلاميذه ورفاقه ومحبيه ، ومن العاملين
بهذه المجلة التي اشرف على اخراجها الفنى منذ
صدور العدد الاول منها فى يناير ١٩٦٥ .

فيكتب الأستاذ صفوت كمال عن « الفنان
عبد السلام الشريف والفنون الشعبية » ، فيحدد
موضوع الحياة عند الفنان الرائد من خلال قيم
الجمال والصدق والحب ٠ وعلى مستوى الانسان
تتجاذب المتشابهات ، فينجذب عبد السلام الشريف
الى أشكال الابداع الشعبى المصرى ، ليلتقى
الجمال والصدق والحب فيه بالجمال والصدق والحب
فى ابداعنا الشعبى ٠ ويكون العطاء لمدة نصف
قرن ويزيد تجسيدا للمعاني الحية الجميلة فى نفس
الفنان ، وفى الحياة من حوله .

اما الأستاذ الفنان محمد قطب ، احد تلاميذ
الفنان الرائد عبد السلام الشريف فيكتب عن
« عبد السلام الشريف ٠٠ الفنان والانسان » ،
مؤكدًا أبوته وأستاذيته ، وإيمانه الراسخ
بضرورة ان يكون الفن للحياة وفى خدمة الناس .

كما يفتتح الفنان الأستاذ خميس شحاته ،
صديق العمر وزميل الأستاذ الفنان عبد السلام
الشريف ، مقاله بحديث واقعى عن الفنان الانسان
المتفائل ، صاحب التحية الشهيرة « صباح النور
٠٠٠ صباح الفل » ٠ ثم يعقب بعد ذلك على بعض
أعماله الفنية ، واصفا لها بروية الفنان وصدق
النقاد .

ويكتب الأستاذ صبحى الشارونى ايضا فى
نفس الاتجاه ، فيحدد أولا المجالات التى اثرها
عبد السلام الشريف بجهده وابداعه ، ثم يركز
على دوره الرائد والايجابى فى مجال الفنون
الشعبية وانشائه لأقسام الحرف بوكالة الغورى ،
بهدف ترقية الصناعات والحرف الشعبية فى منطقة
خان الخليل .

اما الأستاذ مختار سيد احمد فهو ينقل لنا
ما دار فى احتفال نقابة التشكيليين بذكرى بلوغ
الأستاذ عبد السلام الشريف الثمانين من عمره .
أطال الله لنا فيه ومتع صاحبه بالصحة والعافية .

واسرة تحرير المجلة اذ ترى ان هذه الحفاوة
ما هى الا جانب من جوانب التعبير عن تقديرها
لجهود الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف وأبنائه
البيضاء عليها ، فهى ترف له اطيب الامانى بهله
المناسبة السعيدة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية ، يقدم لنا الأستاذ
عبد العزيز رفعت عرضا تحليليا لكتاب
« مورفولوجيا الحكاية الخرافية » لعالم الفولكلور
الروسي فلاديمير بروب ، والذي ترجمه الى العربية
الأستاذان : أبو بكر أحمد باقادر ، وأحمد
عبد الرحيم نصر ، متعرضا لأهم القضايا التى
اثيرتها الترجمة فى نفسه ، مثل : قضية
المصطلح ، وحرية الحذف من الأصل عند الترجمة ،
وجدوى ترجمة العمل الواحد فى نفس اللغة
مرتين ، كما يقدم لنا أيضا تعريفا موجزا ببروب
ومؤلفاته ، والفكر العلمى الذى أنجز فى اطار
أطروحاته هذا العمل الفكرى ، ثم عرضا لهذا
العمل ، وأهم ما أثير حوله من اعتراضات . كذلك
يتعرض للملاحق التى أضافها المترجمان الى كتاب
بروب ، وبخاصة الملحق الأول منها ، لارتباط
موضوعه ارتباطا وثيقا بموضوع الكتاب تحقيقا
للفائدة المبتغاة والهدف المرجو .



وصورة البطل الشعبي

ما حسين

د. محمود ذهني

البطل الشعبي تصور خيالي لشخصية حقيقية ، بمعنى أن الشعب يجمع على الإعجاب بشخصية ما ، فيأخذ في ترديد سيرة صاحبها ، يتناقل ما أثر عنه ، ويتعاضد بها صدر منه أو أسند إليه . وتتدخل طبيعة الصياغة القصصية في تلك المرويات بحواش واضافات تزين السياق وتجذب السامع ، ثم يتدخل الخيال فيضيف إليها من نسجه ما تصور أنه حدث ، أو ما يتمنى لو كان حدث . وكلها دارت هذه المرويات دورة على الألسنة ، زادت وتضخمت بكل ما يرضى المزاج الشعبي ، ويلبى احتياجاته الوجدانية ، إلى أن يجيء الفنان المبدع الذي يستغل هذه المرويات الشعبية ليخلق منها عملاً روائياً فنياً هو « السيرة الشعبية » .

وسواء ظلت هذه المرويات متفرقة أو استطاع فنان أن يحولها إلى أثر أدبي شعبي ، فإنها - في كلا الحالتين - تحقق أهداف الفن في الحياة ، فهي توفر له التربية والتعليم والخبرة ، وتعطيه العبرة والموعظة وطرق مواجهة الحياة ، وتحقق له الراحة النفسية والمتعة الوجدانية ، وهي بعد كل هذا - أو قبل كل هذا - وسيلة الترفيه والتسلية وقضاء الوقت فيما يتمتع ويفيد .

وربين هود في الأدب الإنجليزي ، وارسين لوبين في القصص الفرنسي ، وغيرها مما نجده في معظم الآداب وعند أغلب الشعوب .

وشخصية البطل - كما يصورها لنا أرسطو باعتباره أول من تصدى لدراسة هذا الموضوع دراسة منهجية - ليست هي الشخصية المثالية التي تنسم كل أعمالها بالنبل والجلال ، ولكنها شخصية إنسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ ، بل إنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التي أسندت إليها إنما جاءت من سقطة كبرى هي التي تثير فينا الشفقة عليه ، وتدفعنا إلى التعاطف معه ، أطلق عليها اسم « الهمارثي » . ويتداولها النقاد على أنها « السقطة الأرسطية » .

وليس من الضروري أن تكون شخصية البطل الشعبي شخصية تاريخية بارزة ، أو شخصية حققت لأمتها انتصارات عظيمة . فالتاريخ العربي مليء بالرجال الذين فاقوا أعمالهم ما قام به الظاهر بيبرس مثلاً ، ومع ذلك فهو الذي حظي بصورة البطل الشعبي . بل وليس من الضروري أن تكون الشخصية المختارة شخصية رجل سياسة أو حرب أو حتى شخصية رجل يحمي القانون ، ولكن ربما يقع اختيار الشعب على شخصية تعتبر من الوجهة الرسمية خارجة على القانون ، ولكنها في عرف الشعب شخصية البطل الذي حقق له - في ظروف معينة - مكاسب شعبية من خلال بطولات أعجبت فتنى بها مثل سيرة علي الزئبق في الأدب الشعبي العربي ،

وبالطبع فان اختيار شخصية البطل الشعبي لا يتم في حياته أو عصره ، ولكنها تنبثق بعد عدة أجيال ، عندما يشعر الشعب ان مآثر هذه الشخصية توافق تطلعاته ، وتحقق آماله وأحلامه ، وتتوفر لها المقومات التي تؤهلها للتحول - في ذهن الشعب - الى شكل بطولي

واذا جاز لي أن أتخيل ، أو أن أتنبأ بما يمكن ان يحدث في مستقبل قريب أو بعيد ، فان شخصية الدكتور طه حسين تتوفر لها معظم السمات التي تؤهلها لكي تأخذ سميت البطولة الشعبية . ومهما قيل من أن الزمن تطور ، وان تكنولوجيا العصر الحديث لن يكون فيها مكان للصور الشعبية ، فان هذا الظن يتبدد مع الايمان بأن للشعب وجدانا ومشاعر لابد من تزويدها بالغذاء اللازم لها ، وان هذا الغذاء ثابت لا تتغير حقيقته بتغير الزمن ، وان التغير ربما يطرأ على الشكل أو الاطار - فقط ، فالمواد الأساسية في غذاء الانسان هي هي لم تتغير منذ ان كان يقطفها من الأشجار ، أو يشوى صيده على ركية نار ، الى أفخم مطاعم باريس وفنادق الخمسة نجوم .

كذلك الفن - غذاء الوجدان - لن تتغير حقيقته ولن تبدل منابعه ولن تتباين مجالاته ، ولكن الاختلاف سوف يكون في الشكل والمظهر فحسب. ولعل رصد الماضي والتمعن فيه سوف يقنعنا بأن الخيال الشعبي الذي صور تطلع الانسان القديم الى السباحة في الفضاء عن طريق بساط الريح والحصان المسحور ، هو نفسه الذي يصور تطلع الانسان المعاصر الى غزو الفضاء وارياد الكواكب عن طريق روايات الخيال العلمي ، وان السمات والملامح التي رسموها للسندباد هي ذات السمات والملامح التي يرسمونها لرواد الفضاء . وان العطاء الوجداني الذي استقاه الانسان قديما من السير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة هو ذات العطاء الذي يستقيه الانسان المعاصر من روايات الانسان الآلي والمرأة الحارقة وعملاء المخابرات .

واذا كان البطل الشعبي القديم لابد له ان يحمل سيفاً وسهماً ورمحاً ليهزم الأعداء بالضرب والطمان ، فان البطل الشعبي الحديث يمكنه ان يستفيض عن ذلك بالتكنولوجيا والعلم ليهزم

الأعداء بعقله وفكره . وهذا ما فعله طه حسين وان لم يلحق بعصر الكمبيوتر وسفن الفضاء ، ولكن من يدري فربما ابتكر له الخيال الشعبي فيما بعد اسلحة تعوضه عن تلك وتفوقها قوة وفتكا .

وارسطو حدد لبطله سمة أساسية هي السقطة الكبرى أو الهاماثيا . أما سيرنا الشعبية العربية فقد تطلبت في البطل مجموعة من السمات تبدأ بطروف ولادته ، وتلازمه في كل مرحلة من مراحل حياته لتجعلها تتذبذب بين النعيم والسفاه . أو بمعنى أصح تتابع جهوده في الخلاص من السفاه وتحقيق النجاح الذي لا يعود على شخصه بقدر ما يعود على المجتمع كله ، فينتشله من وهدة ، أو يخلصه من طاغية ، أو يحقق له أمنيات غاليات .

ولو تابعنا سيرة الدكتور طه حسين لوجدنا أن معظم هذه السمات تتوفر له بشكل يصلح أن يكون نواة تتبلور حولها شخصية بطل شعبي تنتظر اعجاب الجماهير لتنسج حولها الحكايات والأقاصيص ، وربما جاء على المدى الطويل الفنان الذي يصوغها في سيرة شعبية ، ليس الهدف منها تمجيد صاحبها ، ولكن لياخذ منها الناس الحبرة والموعظة ، ويستوعبون التجربة ، الى جانب المتعة والتسلية

قبل نهاية القرن الماضي بأحد عشر عاما ، وفي قرية الكيلو - ولد لأسرة متواضعة الطفل السابع بين اخوة ازداد عددهم حتى بلغ ثلاثة عشر . وفي مثل هذا المجتمع الريفي ، وبين هذا العدد من الاخوة لابد أن يكون الاعتماد على الذات هو الأساس التربوي الأول للفرد كي يجد لنفسه مكانا في الحياة . وكان الطفل ذكيا موهوبا فسرعان ما أدرك هذه الحقيقة وسار عليها منذ نعومة أظفاره .

واذا كان الانسان - عادة - لا يتذكر طفولته المبكرة ، فان ذكريات هذا الطفل حفرت في ذهنه وقلبه ونفسه ، لأنه لم يلبث أن فقد بصره وهو في السادسة من عمره ، وصار الاعتماد على النفس وحده لا يكفي ، فعليه منذ الآن أن يحسب حساب ما سوف يلاقى من صعاب وعقبات ، وأن يستبدل البصر بالسمع ، وأن يعي كل ما يدور حوله أو يمر

عليه ، وأن يتوسل بالصبر وقوة التحمل حتى يستطيع أن يواصل الحياة •

أخذ الطفل نفسه بمنتهى الشدة والحذر ... عاف الأكل مع الجماعة حتى لا يصدر عنه ما يدفع الى السخرية منه ، وتجنب لداته في لعبهم ولهوهم واستبدله بالانصات الى أحاديث الكبار ، ومشاركتهم الالتفاف حول منشد القرية وهو يقص عليهم سيرة عنترة والهلالي والوزير سالم ، أو وهو ينشد الأذكار والابتهالات ويردد المواويل والأشعار • وذهب الى كتاب القرية - وهو المؤسسة التعليمية الوحيدة بها - فحفظ القرآن وختمه •

وكان الطفل في كل ذلك مستقبلاً وناقداً • فبديته الرائعة تلتقط وتنكيف مع الأحداث ، وبصيرته الواعية تفرق بين الصواب وغيره ، وذاكرته اللاقطة تختزن كل صغيرة وكبيرة ...

اقرأ كتاب « الأيام » لتلمس مصداق كل هذا ، ثم يأخذك العجب حين تعلم أن هذا الكتاب العظيم لم يؤلفه طه حسين كما تؤلف الكتب ، وإنما أملاه - في أيام معدودات - تفريجاً عن نفس مازومة أبان محنة إبعاده عن الجامعة عام ١٩٣٤ بسبب كتابه « في الشعر الجاهلي » : وكلا الكتابين أشهر من أن نتحدث عنهما ، وإن كان طه حسين قد عدل الثاني واستبدله بكتاب « في الأدب الجاهلي » بعد الضجة الكبرى التي أثارت حوله •

واعتقد أن كل حدث أورده طه حسين في كتابه « الأيام » ، وكل موقف من المواقف التي تكاثرت حول كتابه « في الشعر الجاهلي » يشكل واقعة درامية عميقة الأثر ، لا تقل روعة وإبهاراً عن تلك التي تبني حياة الأبطال وترسم ملامح شخصياتهم الروائية •

ثم انتقل الفتى الضريع من قريته القابعة في أقصى الصعيد الى القاهرة الباهرة الصاخبة ، والتحاقه بالأزهر كطالب علم ، والقدرة الفائقة التي استطاع بها أن يتأقلم مع هذا الوضع الجديد ، وما جرى له في سياق ذلك من وقائع وأحداث ، وما وطن عليه نفسه ألا يبقى مستقبلاً وناقداً فحسب ، وإنما فاعلاً ومؤثراً • كل ذلك مادة غنية بالتأثير الدرامي ، ويمكن أن تشكل

حلقة ثانية من حلقات تصوير البطل ورصد مراحل تطوره •

وإذا كان العمل الروائي الناجح لا يقدم صورة البطل فحسب ، وإنما يرسم صورة المجتمع من خلال صورة البطل ، ليظهر التفاعل بينهما الذي يولد الانفعال الدرامي ، فإن كثيراً مما جاء في كتاب « الأيام » يصور هذه المواقف أصدق تصوير • الطبيب الذي كان سوف يوقع عليه الكشف توطئة لدخوله الأزهر فيجيزه دون أن يلقي عليه نظرة واحدة ، ولجنة امتحان العالمية المكونة من مشايخ الأزهر الحائزين عليه يعلنون رسوبه دون أن يوجهوا اليه سؤالاً واحداً ، وحماة الدين الذين وصموا كتابه « في الشعر الجاهلي » بالكفر والاحاد دون أن يقرأ معظمهم حرفاً واحداً فيه ، ورجال الأحزاب المناوئة لحزبه الذين حولوا الكتاب العلمي الى أزمة سياسية انتهت بإبعاده عن الجامعة وحالته الى التقاعد ، وأصحاب الصحف الذين كانوا يدفعونه الى الإيغال في النقد وشراسة الهجوم أملاً في رواج تجارتهم ... كل ذلك - ولا شك - يمثل وقفات درامية عميقة تصور المجتمع من خلال البطل ، وتوضح تفاعلها وتثرى البناء الروائي •

ثم تحدث نقلة أكبر وأعظم هي رحلة الشاب الريفي الأزهرى الضريع الى فرنسا ... عالم جديد قوامه النور والنار ، وجد الفتى نفسه فجأة بين لهيبه وسناه • فماذا يفعل ؟

أن مغامرات طه حسين في هذه المرحلة من حياته ، سواء ما عاناه هو أو ما عاينه عند الآخرين ، يشكل فترة من أخصب فترات رسم صورة البطل ، وفيه الكفاح المستميت ، وفيه الحب الرومانسي وفيه صراع القيم والمثل ، وفيه الفكاهة والطرف ، وفيه المعاناة والاحن ، وفيه الوفاء والأمل ... ليست كل هذه العناصر الدرامية بكافية لتقديم صورة فذة من صور البطولة ، ورسم سيرة لا تقل روعة عن أعظم الأعمال الأدبية المعروفة ، وذلك اذا تسنى لها من يصوغها بمفهوم ومضمون جديدين •

باريس ... زهرة أوربا اليانعة ، لابد أن تنجذب اليها الفراشات • كل من ارتادها ينبهر بها ويندفع نحو ضيائها • ولكن مسار الفراشات يختلف فمنها من ينخدع بوهج النار فيندفع اليها

ويحترق بلهيبها ، ومنها من يأخذ طريق الضياء
فيصل الى زهور المعرفة وينهل من رحيق الفن
والعلم ما شاء .

لقد أبدع طه حسين تصوير فراشة من
فراشات النار في روايته « أديب » ، ولو ترك
العنان لموهبته الابداعية لانتج الكثير من مثلها ،
ولكنه أخذ طريق فراشة الضياء ، فانكب على
الدرس والتحصيل .

ففى أواخر عام ١٩١٤ كانت الجامعة المصرية
قد بعثت بالطالب طه حسين الى فرنسا ليتخصص
فى التاريخ ، فاذا به يتعلم الفرنسية ويتقنها
فى زمن قياسي ، ويحصل على الدكتوراه فى فلسفة
ابن خلدون ، ثم يتعلم اللاتينية ليدرس القانون
الرومانى ويحصل فيه على دبلوم الدراسات العليا
..... كل ذلك فى أقل من أربع سنوات تخللتها
فترة انقطاع اضطر فيها للعودة الى مصر عندما
عجزت مالية الجامعة عن تحمل نفقات البعثة .

**عاد الدكتور طه حسين الى مصر - بعد
البعثة . ليعلن استاذاً للتاريخ بالجامعة المصرية .**

ولكن التاريخ لم يكن هدفه ، فهو أديب يحب
الأدب ، وهو فنان يبدع فيه ، لهذا فانه لم يقض
وقته كله فى فرنسا لدراسة التاريخ ، وانما
استقطع منه أجزاء لقراءة الأدب الفرنسى
والاستمتاع به ، وقراءة الأدب اليونانى فى أصوله
اللاتينية ، ومزج بين التاريخ والأدب فدرس مناهج
البحث الحديثة وفتن بها لأن الفارق بينها
وبين طرق تدريسها فى مصر كان كالفارق بين
باريس وقرية الكيلو مركز مغاغة .

لم يستطع أستاذ التاريخ أن يفصل بين
التاريخ والأدب ، فأخذ يدرس تاريخ الأدب فى
الجامعة ، ويكتب عنه فى الصحف ، وبدأت
جريدة « السياسة » تنشر له مقالا أسبوعيا
(يوم الأربعاء) قدم فيه طه حسين دراسة
شعر وحياة مجموعة من شعراء العصرين الأموى
والعباسى ، ليخرج منها بتصور للحياة الاجتماعية
والفكرية والثقافية لهذه الفترة الهامة من تاريخ
العرب حال انتقالها من الحكم الأموى الى الحكم
العباسى ، ثم جمع تلك المقالات ونشرها فى كتاب
تحت عنوان « حديث الأربعاء » .

أحدث الكتاب ضجة كبيرة ، وأثار على صاحبه
كلا من الكتاب والنقاد والمؤرخين ورجال الدين ،
ذلك انه خرج بنتيجة عامة من دراسته مؤداهما
ان الطابع المميز لتلك الفترة بين تاريخ العرب
كان قوامه الشك والعبث والمجون والاضطراب
السياسى والاجتماعى . فهل كانت هذه هى
بداية « السقطة الكبرى » للبطل الذى تخصص
فى التاريخ وعشق الأدب ؟

أخذ عليه المؤرخون أنه اعتمد على كتاب
« الأغاني للأصفهاني » وهو فى عرفهم ليس
مرجعا تاريخيا يعتد به ، وأخذ عليه النقاد انه
اختار من الشعراء النفر الذى يخدم نظريته دون
بقية شعراء العصر ، وأخذ عليه الكتاب انه اعتمد
على الأدب وحده لتصوير المجتمع وفى هذا تجاوز
كبير ، وأخذ عليه رجال الدين انه اهتم باللهو
والمجون وترك الجوانب الجادة فى الحياة التى
تستحق الدرس وتخدم الناس ، وأخذ عليه
الجميع ما انطوى عليه اسلوبه من نبرة التحدى
والاستعلاء .

لم يابه طه حسين بكل ما اثير حوله ، فمنذ
نشأته الأولى كان قد وطن نفسه على الجدل
والمعارضة ومواجهة المواقف مهما كانت شدتها
ووقعها بل ونتائجها أيضا ، فهو مناقش لبق ،
ومجادل عنيف ، وخصم عنيد ، اعتنق المبدأ
القائل بأن الهجوم هو خير وسائل الدفاع ،
وان المبالغة تقود الى الاقناع ، لهذا بالغ أشد
المبالغة فيما قدم من آراء ، وبلغت المبالغة منتهاها
فى دراسته التى تلت وتناولت « الشعر الجاهلى » .

انبهر طه حسين ابان دراسته فى السربون
بمناهج البحث الحديثة فى التاريخ والأدب
بالمقارنة لما كان عليه الحال فى مصر من تخلف
واضع وانقياد للسلفية ، وتجمد فى الفكر ،
وحجر على الرأى ، ومقاومة لكل اصلاح .

وانبهر بالمستشرقين الذين عكفوا على دراسة
العرب وأمورهم وأحوالهم دراسة دقيقة منقبة ،
وخرجوا بكتب وأبحاث عميقة ومبهرة ، ولكن
معظمهم كانوا اما عملاء استعماريين ، أو أعداء
متحيزين ، ففسدوا السم فى العسل ، وضمنوا
أقوالهم مفتريات وادعاءات وأباطيل تهدف الى
تحطيم القومية العربية ، واخماد جذوة النهوض

والتقدم فى نفوس العرب ، وواد محاولات
الاصلاح والتحضر ، وزرع بذور التفرقة
والشقاق ، وبث العدوات بين طوائف العرب
لنستمر الاستكانة لاستعمارهم ، ويتسنى لهم
بسط نفوذهم وتحكمهم .

وانبهر طه حسين بالحياة الفكرية الاوربية
وما فيها من اتساع افق وعقلانية وحرية .
فالمناقشات والمساجلات هادئة وموضوعية ،
ليس فيها الصخب والغوغائية والخروج عن
موضوع النقاش الى مزالق التجريح والسباب ،
وهناك حق ابداء الراى مكفول للجميع ، لا يسلبه
كبير من صغير ، ولا يحجر قوى على ضعيف ،
ولا تتكاثر جماعة على فرد ، ولا يكفر المرء برأى
لا علاقة له بالدين ، ويرجم لانه نادى بتعديل
أو اصلاح .

وانبهر بارتفاع مستوى الحياة الاجتماعية
ويحسن سلوك الانسان مما يجعل المعيشة سهلة
مطمئنة ، وبرقى الفنون والآداب التى تمتع الناس
وتصيغ الحياة بالبهجة والنشوة . وبالوفرة التى
أعطت كل امرئ حاجته فبات مرتاح البدن
والعقل والبال . وبالحرية التى تسمح للفرد أن
يصنع ما يشاء طالما انه لا يمس حقوق الآخرين .

انبهر طه حسين بكل هذا ، وأراد أن يتبناه
أو يستعيده ليوقظ أهل وطنه من سباتهم
وما عليه اذا ما أفرغهم أو أرهقهم أو حتى
آلمهم ، فقد طال نومهم ، وعمق سباتهم ،
وأصبح ايقاظهم ليس بالعمل السهل اليسير .

لعل هذه الاسباب - وربما كان هناك سواها -
هى التى دفعت طه حسين الى اخراج كتابه
« فى الشعر الجاهلى » محاولا فيه تطبيق المنهج
الديكارتي، وتعاليم دوركايم ، وآراء مرجوليوث،
ومحاضرات نالينو وماسينيون ، من خلال
طبيعته المجددة ، وجنوحه الى المبالغة . ورغبته
فى هز القوم هزة عنيفة ، ليوقظ النيام ،
وينتشلهم من وهدة التخلف التى رانت عليهم ،
قرونا عديدة ، ولا زالوا يجترون قديمهم ،
ويتمسكون بسلفيتهم ، ويقاومون التجديد
والاصلاح .

كان لابد لطله حسين ان يشعل ثورة بهذا
الكتاب ، تثير النفوس ، وتزلزل الأفكار ، وتدفع
المعارضين والحاتقين الى الرد عليه ، وهم فى
سبيل ذلك لابد ان يعيدوا النظر فى قديمهم ،
ويطلعوا - ولو قليلا - على الحديث ليتمكنوا من
المواجهة والمنازلة ، وبهذا يكون قد نجح فى أول
خطوات ايقاظهم من سباتهم .

ما أن ظهر الكتاب حتى تكاثرت عليه
الكباش ، وتقاطرت عليه الأقلام ، ووجهت اليه
السهام من كل جانب . المنافسون ينتقدون
بموضوعية أحيانا وبتزم فى معظم الأحيان ،
والحاقدون من شيوخ الأزهر - أصحاب الشار
لديه - يكفرونه ويتهمون به بالزندقة والمروق ،
والمعارضون السياسيون يرمونه بالخيانة
والعمالة ، والتربويون يتهمون به بافساد أخلاق
النشء . ويتوحد الجميع حول هدف واحد هو
ضرورة طرده من الجامعة .

حدد طه حسين منهجه فى هذا الكتاب بقوله
انه سوف يسلك منهج ديكارت الذى يطالب
الباحث بأن يتجرد من كل شئ كان يعلمه من
قبل ، وأن ينسى عواطفه القومية والدينية
ولا يتقيد بشئ ولا يذعن لشيء . وقال ان علينا
أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد
العرب أو الغرض منهم ، وأن ورود اسمى ابراهيم
واسماعيل فى التوراة والقرآن لا يكفى لاثبات
وجودهما التاريخى ، وأن ما وصلنا من شعر
قيل انه جاهلى ليس من الجاهلية فى شئ ، وانما
هو منتحل مؤلف بعد ظهور الاسلام لانه
لا يمثل مجتمع الجاهليين ولا لغتهم ولا بيئتهم
ولا عاداتهم وتقاليدهم وعقائدهم .

ولم تكن الوقفة القوية الحادة التى وقفها
العلماء والمفكرون من طه حسين نابعة من خشيتهم
على الشعر الجاهلى ، أو انتصارا له ، ولكن كانت
بسبب خوفهم من تعميم منهج طه حسين واطلاق
حرية الشك فى التراث القديم ليصل الى القرآن
الكريم والسنة النبوية ، فيكون فى ذلك دمار
الامة ، وذاك هو هدف المستعمرين .

لهذا هبوا هبة رجل واحد ينقدونه وينقضونه
ويردون عليه بسيل جارف من الكتب والمقالات ،
بعضها أخذ طريق المناقشة الموضوعية وان اتسم

اسلوبه بشيء من العنف ، ومعظمها اتخذ طريق الهجوم والالتهام واستخدام جارج الصفات والعبارات .

ويزداد الطين بلة حين يعلن طه حسين انه مقتنع بهذا البحث كل الاقتناع ، وانه غير حافل بسخط الساخط ، ولا مكترث بازورار المزور . ثم هو لا يابه بهذه الضجة التي اثيرت حوله في مصر والعالم العربي ، فلا يرد على أحد ، ولا يحاور أحدا ، ولكنه يتجه الى مجلة « الأنفورمسيون » الفرنسية ليبدل لمحورها بحديث مطول محاولا تبرير موقفه ، وشرح وجهة نظره .

فهل هذه هي « الهمارثيا الارسطية » ، أو سقطة البطل ، التي وقع فيها طه حسين ؟ وهل انخدع حقا بالاعيب الاستعمار الثقافي فنقل - عن غير عمد - افتراءاته وأباطيله الرامية الى تحطيم القومية العربية وتقويض العقيدة الاسلامية ؟ أم انه زاد جرعة المبالغة وتحرى شدة الهزة لكي يوقظ المستغرقين في سباتهم ؟ أم أراد - مخلصا للعلم - نقل مناهجه وطرقه وأساليبه الحديثة ؟

على أي حال ، فإن هذا الحدث بقدر ما يصور صراعا دراميا علميا رائعا بين طه حسين ومعارضيه ، فانه - من جانب آخر - يصور صراعا دراميا داخليا عارما بين طه حسين ونفسه . وليس أدل على ذلك مما قيل من انه عندما أدت تلك الحملة الى اقصائه عن الجامعة وإحالة الى التقاعد ، حبس نفسه في منزله - وكأنما هو أبو العلاء المروى - وأمل في أيام معدودات كتابه الرائع « الأيام » .

ومن يقرأ هذا الكتاب بتمعن ويعرفه بظروف تأليفه يكاد يلحس مأساة هذا البطل في سقطة الهمارثية ، حيث قبع في بيته ، وأخذ يستعرض شريط حياته من البداية وحتى ما انتهى اليه ، ليقيم كل موقف وكل حادث وكل وضع ، وليقف على مواطن القوة والضعف ، ويكشف عن الأسباب والوسائل التي قادته - خطوة بعد خطوة - نحو هاوية السقطة .

ان المتمعن في هذا الكتاب يشعر تماما بأن طه حسين لا يستعرض حياته أو يعرضها على الناس ، ولكنه يحاسبها حسابا عميرا ، ويجمع

أخطاءها ومزالقها كي يستطيع بعد ذلك ان يقومها أفضل تقويم .

وإذا استطعنا ان نتصور ذلك الصراع الدرامي الذي اعتمل ذاتيا داخل طه حسين - حبيس نفسه وحبيس بيته - وما صحبه من مواقف وحوار بينه وبين أهله وخاصته ومن صحبه في هذا السجن الاختياري ، فإن الأولى بالتصور والجري وراء دراميته هو موقف الجماهير المشكلة للرأى العام ، ذلك انها فجأة ودون مبرر ظاهر انقلبت رأسا على عقب ، وبعد أن كانت المظاهرات الشعبية الغاضبة تخرج مطالبة برأس طه حسين ، صارت نفس المظاهرات الجماهيرية الغاضبة تنادى بعودته الى الجامعة وحقه في حرية الفكر والتعبير . أما لماذا حدث هذا التحول ، أو كيف حدث ، فهذا مالا يعلم سره أحد ، ذلك أن اندفاعات الجماهير المشارة لا يقودها عقل ولا منطق ، ولكنها تسير حيث تدفعها رياح العواطف التي لا يعلم أحد من أين تهب .

لهذا فإن تلك الفترة الزمنية من حياة طه حسين ، مع كتابه « الأيام » والكتب الأخرى التي أنتجها خلالها ، تعتبر أكثر فترات حياته ثراء من حيث المواقف الدرامية المؤثرة ، ورسم شخصية البطل الشعبي .

ففي محبسه الاختياري أسرف طه حسين على نفسه في التفكير وفي محاسبة النفس ، وفي تلك السقطة الهمارثية التي ألحقت به كل هذا الأذى . وتكشفت له حبالها فادرك أنها من صنع الاستعمار ، وانه - بكل حسن النية وسلامة الطوية - وقع في شرك مؤامرة حبكت أطرافها فجازت عليه كما جازت على الكثيرين غيره ، وانه ليس هو - بشخصه - هدف المؤامرة ، ولكن أهدافها أكبر من ذلك بكثير ، فهي تسعى الى هدم العرب والعروبة ، وواد قوميتهم ، وعقيدتهم .

وبحث طه حسين عن الأسباب التي جعلت من العرب لقمة سائغة في فم الاستعمار الأوربي ، فوجد أن مكنم الله هو الجهل والغفلة ، ومن ثم عول على امتشاق الحسام وعلان الحرب على مسوغات الاستعمار : الجهل ، والفقر ، والغفلة .

واذا كان كتاب « الأيام » يعتبر - الى حد كبير - المدخل أو الارهاص لحرب طه حسين ضد الاستعمار بلونيه - السياسى والثقافى - فان أول معاركه أنت فرصتها حين أراد بعض شباب الجامعة عمل تحقيق صحفى عن معاهدة الصداقة التى وقعتها إنجلترا مع مصر ، وعما سوف تتمخض عنه فى المستقبل . فراحوا يسألون أهل الفكر - ومن بينهم طه حسين - الذى وجد الفرصة مواتية فلم يقنع برد شفاهى سريع ، وانما استجمع فى ذهنه كل جوانب الموضوع ، وأخرج سفرا من أعظم ما كتب وهو كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » .

وهذا الكتاب الذى أصدره طه حسين عام ١٩٣٦ كان أول سهم يوجه نحو التخلف الثقافى . فقد استطاع ببصيرته النافذة أن يقف على كل مواطن القصور فى نظامنا التعليمى ، وأن يشخص بحذق أسبابها ومكائنها ، وأن يصف بعقريّة طرق الخلاص ووسائل العلاج .

ولكن يبدو أن كل هذا كان سابقا لزمانه بكثير ، فلم يلق التأييد والتشجيع ، بل على العكس واجهه المعارضون بالنقد والاستخفاف ، وقابله المسئولون بالتجاهل ، وغفل عنه باقى الشعب ، وتركوا البطل وحيدا فى الميدان ، فهو فى نظرهم صاحب سقطة كبرى لا يؤخذ بكلامه ولا يلتفت اليه .

وكانى بطه حسين أراد أن يثبت لحاسديه وشائنيه أنه لم يسقط ولم يخطئ ، وأن حرية الفكر التى آمن بها حقيقة واقعة ، والتطلع الى التجديد والاصلاح ضرورة ملحة ، والالحاق بالغرب الأوربى المتقدم هو أولى خطوات الطريق الطويل ، وليس ذلك علينا بعسير ، فعقليتنا لا تقل عن عقليتهم ، وقدراتنا لا تقل عن قدراتهم ، ونحن نتفوق عليهم بماضيينا العتيد ، وترائنا الضخم العظيم ، وما علينا اذا ما أخذنا منهم لنرقى ، واستعرنا من حضارتهم لنبنى ، فقد سبق أن أخذوا من حضارتنا العربية الاسلامية وبنوا عليه حضارتهم الحديثة . ولكن مكن الصعوبة هو ايقاظ هؤلاء النيام ليمحوا الجهل عنهم ، ثم دفعهم الى العمل الجاد ، ليثمر تقدما وازدهارا .

نذر طه حسين نفسه للجهاد فى سبيل هذا الهدف النبيل ، فحمل سيف الفارس - وهو قلمه - وأخذ يكتب ويكتب ، ولهذا فان تلك الفترة التى قضاها بعيدا عن الجامعة تعتبر من أنحصب فترات صراعه الداخلى ، والخارجى ، ومن أغزر مراحل حياته انتاجا

من مراجعة شريط حياته قدم عن سيرته الذاتية وانطباعاته الشخصية كتب : الأيام ، وأديب ، وفى الصيف ، وتلك تغلب عليها السمة ابداعية ، وقدم أول سهم فى حربه المقدسة ضد الاستعمار والتخلف وهو كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» ، الذى لو وعاه أصحاب الأمر فىنا منذ صدوره لما كان حال ثقافتنا على ما هى عليه الآن ، ولتقدمت بنا عشرات - وربما مئات السنين .

وآمن طه حسين بأن التقدم لن يكون الا بدراسة ترائنا دراسة دقيقة ولكن بالطرق والمناهج الحديثة ، وأن النقد الأدبى لا يقل قيمة وضرورة عن الانتاج الأدبى ، ولكن نقدنا العربى تجمد منذ انهيار الحضارة العربية الاسلامية وترك المجال للبلاغة وعلومها ، فأراد طه حسين أن يعيده الى الحياة فى ثوب أنيق حديث ، فآلف كتب : حافظ وشوقى ، ومع المتنبى ، ومع أبى العلاء فى سجنه .

والى الذين شككوا فى عقيدته ، ومع قناعة كاملة بأن الاسلام هو الأساس الأول الذى تقوم عليه الحضارة ، أعطى طه حسين سلسلة كتب فى الدراسات الاسلامية بادئا بكتاب « على هامش السيرة » ثم ألحق به كتب : الفتنة الكبرى ، الوعد الحق ، قصة الشيخين ، ومراة الاسلام .

وشرع طه حسين فى وجه الاستعمار ومسانديه سلاحا شديد الفتك والتأثير هو سلاح الرواية الاجتماعية التى تصور للناس أحوالهم فيقفوا على حقيقة أنفسهم ، ويهبوا من سباتهم ليفيروا أوضاعهم . وفى هذا المجال نشر طه حسين مجموعة من أجمل ابداعاته الروائية منها : شجرة البؤس ، دعاء الكروان ، المعذبون فى الأرض ، وجنة الشوك .

وكانى بطه حسين أراد أن يؤكد القوم أن هذا الذى يقدمه ليس بدعا ولا بدعة ، ولكنه الفن الحقيقى الذى تبنى عليه الحضارات ، فراح يترجم

وإدراكه عليه دون أى عائق ، فهو كالماء والهواء من واجب الدولة أن توفره لكل أبنائها .

هذه المعركة الجديدة التى خاضها طه حسين هى من أشرف وأنبل معارك البطل التى خاضها بشجاعة وصمود ، وقد لقي فيها من المواقف والأحداث ما يكون تصويره الدرامى متعة إبداعية ، إلى جانب اتساع صراع من لون جديد يكون الاحتكاك فيه بين الآراء والأفكار ، وبذلك تتنوع المواقف البطولية ، وتتنوع مجالات رسم شخصية البطل .

وبعد أن أدار البطل معاركه - بالقول وبالفعل - بكل شجاعة وحذق ، تقوم ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، فيسعد بها طه حسين كل السعادة ، حيث اعتبرها النبتة اللبنة التى نبتت من البذور التى بذرها هو وإخوانه من أمثال توفيق الحكيم والمازنى والعقاد وغيرهم ممن حاربوا بأقلامهم . أما الآن فقد شرع السلاح فى وجهه السلاح ، وحسنت المعركة بجلاء المستعمر والقضاء على الملكية ، وامتدت الثورة إلى باقى الشقيقات العربيات فحررت الواحدة تلو الأخرى ، وسرى اللهب إلى كل القارات المستضعفة فى أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية لينحسر عنها الاستعمار ، وتصفى الامبراطوريات ، ويشرق على العالم فجر جديد من الحرية .

ويرفض طه حسين أن يشارك فى الحكومة لأنه ليس من طلاب المناصب والسلطة ، ولم يقبل ذلك من قبل إلا ليحقق بعض آرائه وأفكاره ، أما الآن فقد أصبحت آراؤه بين يدى من يؤمنون بها ويقدرون على تحقيقها ، فعليه أن ينتقل برسائله إلى أفق أبعد ، هو نشرها على الصعيد الدولى لتأخذ بها الدول التى اقتصدت بمصر فى تحررها السياسى ، وتحتاج إلى من يبصرها بأفاق التحرر الثقافى .

حمل طه حسين قلمه على كتفه وراح يجرى الآفاق مشتركا فى كل مؤتمر علمى يعقد فى أى بقعة من البقاع ، فكانت أول محطة هى مدينة البندقية بإيطاليا حيث رأس اللجنة الأدبية لمؤتمر الفنانين الدولى الذى دعت إليه منظمة اليونسكو ، وفيه تحدث عن دور الأديب فى تكوين الثقافات ومسئوليته أمام المجتمع ، وأشاد بالثورة الوليدة ، ورسم لها الطريق الذى يأمل أن تسير فيه لازالة

لهم من عيسون الأدب الغربى ما يتفق مع المزاج العربى ومع أهداف دعوته الإصلاحية ، فكانت له فى هذا المجال روايت عديدة ، ترجمها ترجمة أدبية متحررة ، ودبجها بأسلوبه الساحر العذب ، فأتت قطعاً فنية بالغة الروعة مثل كتاب « لحظات » و « صوت باريس » ، وألحق بها ترجمة العديد من مسرحيات الأدب اليونانى ، ثم ختم كل ذلك بكتابه القيم « فصول فى الأدب والنقد » .

إلى هنا والبطل يحارب بقلمه وصوته ، ولكن السلاح الأقوى كان لا زال فى جرابه لم يشترعه بعد . وواتته الفرصة ليقف أمام العدو وجهاً لوجه حين عرضوا عليه فى عام ١٩٥٠ تولى وزارة المعارف ، فوضع شرطين أساسيين : أولهما أن يكون التعليم الابتدائى الزامياً ، والثانى أن يكون التعليم فى جميع مراحله بالمجان . وعزز موقفه بقولته المشهورة « إن التعليم كالماء والهواء لا يجوز أن يحرم منه أحد لآى سبب من الأسباب » فمن حق كل فرد - بل من واجبه - أن يتعلم مثلما يتنفس ويشرب .

ونجح البطل فى أول معارك المواجهة فكان له ما أراد ، وتولى الوزارة ، وتفرغ لوضع الخطط والمناهج التى تضع أفكاره وآراءه موضع التنفيذ فالتعليم الإلزامى عنده ضرورة حتمية لكل طفل كى ينتشله من وهدة الجهل ويعطيه جرعة مناسبة من المعرفة تؤهله ليكون مواطناً منتجاً صالحاً .

أما التعليم العام - أو الثانوى - فهو لمن يملك القدرة على تلقى المزيد من العلم ، ويهدف إلى توسيع العقل وتغذيته بألوان مختلفة من العلوم الانسانية والمعارف الأساسية . ويبقى التعليم العالى ليقتصر على من سوف يشغلون مراكز قيادية فى مجالات التخصص العلمى ورسم سياسة الأمة ، والمشاركة فى الحكم .

وأثار المعارضون العديد من المشاكل والعقبات وعلى رأسها مشكلة « الكم والكيف » وقلة الامكانيات ، وقصور أدوات التنفيذ . فكان طه حسين فى جانب « الكم » لأن الكيف - فى اعتباره - ترف لا تتحمله البلاد النامية التى يحب عنونها أن تفتح أبواب التعليم على مصراعيها لكل راغب فيه

سوءات الماضي وبناء المستقبل على دعائم من السلام والوحدة والعمل الجاد المستمر .

وفي نفس العام يشد الرحال الى مدينة بيروت بلبنان لحضور مؤتمر الجامعة الأمريكية بها ، فيدير المناقشات ويوجهها بنبافة نحو ما يبشر به من آراء ، ويتجه نحو العرب أجمعين يدعوهم الى التضامن والتوحد في الفكر والعمل ، فذاك هو السبيل الوحيد لاستعادة أمجادهم ، ورفع شأنهم ، ووضعهم في مصاف الدول المتقدمة الراقية .

ويستمر طه حسين - بطل الاصلاح العربى - فى أداء مهمته بنشاط ودأب ، فيذهب الى مدينة جدة بالحجاز لرأس اللجنة الثقافية للجامعة العربية ، وينشر دعوته بأسلوبه السهل الممتنع ، وصوته الرتيب المؤثر ، وأفكاره التى تتغلغل فى نفوس السامعين .

وبين هذا وذاك لا يفتأ طه حسين يعقد الندوات واللقاءات ، ويلقى المحاضرات ، ويخاطب الحشود أينما تجمعوا ، وينشر المقالات والدراسات ، ويكثر من الأحاديث للصحف العربية والأجنبية ، داعياً الى وحدة العرب الثقافية ، وتكاتفهم على العمل المشترك .

ولم تكن تلك هى المهمة الوحيدة التى شغل طه حسين نفسه بها ، وإنما كانت هناك مهمة أعظم وأرفع ، هى اعداد جيش كبير من تلاميذه ، وحواريه والمؤمنين برسالاته ، فجندهم جميعاً تحت قيادته ، يشاركون فى الدعوة كل حسب جهده وفى ساحته . وقدرت الدولة صنيعة فمنتحه جائزتها التقديرية ثم قلده أرفع أوسمتها .

وهكذا نجد للبطل صورة أخرى جديدة ، ليس فيها صراع درامى مباشر ، ولكنها غنية بالمواقف الإنسانية ، والمشاعر القومية ، التى تقدم بطلا شعبياً يقود قومه نحو فجر عصر جديد ، يجتمع فيه العرب لبناء مستقبلهم ، وتبوء المكان اللائق بهم فى عالم أصبح ينلغح الى الامام بسرعة الصاروخ ، وليس بخطى الجمال والحيول .

ويمضى الزمن بالبطل التراجيدى ليقترّب من النهاية ، فيرأى بعقبين لا يد له فيهما ولا حيلة . .

امتد العمر وبلغ أرذاه فوهن الجسد وخارت القوى ، وان ظل العقل على توقده ، والفكر على استنارته . ثم ما كان من أمر الثورة التى زاغ من تحت أقدامها الطريق ، فجرفها تيار السياسة ، ودفعها الى معاداة الثقافة ، وتحول أصحابها من ثوار مصلحين الى حكام وسلاطين ، وحلت الفرقة والعداوة بين العرب محل الوئام والتضامن ، وبدا وكأن الزمن يعود بهم القهقرى ، ويرجع بهم الى حيث كانوا مستضعفين مستغلين .

وهنا عاد البطل الى محبسه واعتكف ، وسكت قلعه وان لم يسكت لسانه ، ولكن صوته الحفيض كان لا يخرج الا لتلاميذه ومحببيه الذين لم يفارقوا مجلسه ، يستمعون اليه ، يأخذون عنه ، ويختزنون فى النفوس الى حين يستطيعون الجهر بدعوته ، ونشر رسالته ، فالبدور لازالت فى الأرض الطيبة ، تنتظر أمطار الحرية لتزهر وتثمر ، وصورة البطل الشعبى تدعو الفنان المبدع ، لرسم خطوطها ، ويبرز ملامحها ، وينسج لها لوحة على منوال سيرنا الشعبية الخالدة ، ليهدى الى أجيالنا القادمة عملاً أدبياً يؤدي مهمة الفن فى الحياة .

والسيرة الشعبية العربية تتميز بمجموعة من السمات والخصائص ، نذكر منها - على سبيل المثال - سمتين أساسيتين هما :

أولاً . . أن أرسطو قسم الشعر التمثيلى - أى الروائى - الى تراجيديا وكوميديا ودراما وفارس . وهذه الأقسام جميعاً نجدها فى سيرنا الشعبية ، فالسيرة الواحدة تجمع بين كل تلك الأنواع ، فمهما المأساة التى تقوم على صراع الانسان مع القوى الغيبية كالجن والشياطين والسحر ثم القضاء والقدر . وفيها الدراما التى تنتج عن صراع الانسان مع الانسان أو مع المواقف الإنسانية ، وفيها الملهاة التى تستدر الضحك من خلال الصراع والمواقف ، أو الفارس الذى يجعل الضحك وقتياً من جراه كلمة أو حركة . . .

كل هذا تحويه السيرة الواحدة من سيرنا الشعبية ، وكل هذا نجده بوفرة فى حياة طه حسين بمراحلها المختلفة وأطوارها المتباينة ، وتقلبها بين ما يثير الشفقة وما يثير الغضب ،

وما ينتزع الضحكة أو يستدر البسمة • وكلها تدعو الى الاعجاب وتدفع الى التأثر •

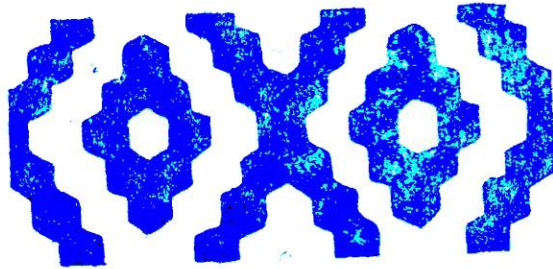
والسمة الثانية التى تميز سيرنا الشعبية هى أن التقسيم الحديث للفن القصصى جعله - من حيث الطول والبناء الفنى - ثلاثة أقسام هى: الرواية ، والقصة ، والاقصوصة • والعجيب أن السيرة الواحدة من سيرنا الشعبية تضم هذه الألوان جميعا • فكل فصل فيها يمكن أن يستقل بذاته ليكون قصة أو اقصوصة ، وتتنوع هذه - من حيث موضوعاتها - لتكون قصة بطولية ، أو قصة حب عاطفية ، أو مغامرة وصراع ، أو حكاية اجتماعية انسانية ، أو رواية ذهنية فلسفية ... وهكذا تتنوع القصص - أو الفصول - وتتعدد ، ولكن المؤلف الفنان استطاع أن يضمها جميعا الى بعضها البعض ، وأن يمزج بينها فى توافق وتناسق وانسجام ، لتصبح كلها لبنات مرصوصة بانتظام فى عمل فنى موحد •

وحياة طه حسين - تقلبت بين كل هذه الموضوعات ، وضمت كل هذه الألوان ، ففيها الطفولة البائسة ، وفيها نكبات القدر ، وفيها العزيمة وارادة الحياة ، وفيها ثورة الشباب ، وكفاح الرجولة ، وفيها وهن الشيخوخة وعجز المقهور ، ومزالق الضعف البشرى وغفلة الانسان ، وفيها أيضا الحب والوفاء ، والبغض والدسائس والكيد ، والعطف والحقد ، والخير والشر ، والاخفاق والانتصار ، وفيها الريف والحضر ، والشرق والغرب ، والحنين الى الوطن ، وفيها غير

هذا وذاك مما يمكن أن يجمعه الفنان المبدع ، لينظمه فى مسلك واحد ، ويخرج به الى عالم الأدب فى شكل سيرة من أجمل السير •

ومن المهم أن نشير الى أن سيرنا الشعبية لم يكن هدفها مجرد تسلية السامعين وامتاعهم وشغل أوقات فراغهم ، ولكن كانت أعمق من ذلك بكثير ، فهى بالنسبة لهم الغذاء الروحى الذى يؤدى مهام الفن فى الحياة ، يشحن عواطفهم بما يدفعهم الى الجهاد والنضال ، سواء أكان نضالا خارجيا لمناهضة الجبارين والظغاة والظلمة والمتكبرين ، أو كان نضالا داخليا لمجاهدة النفس وكبح النوازع ، وتمدهم بجرعات ثقافية من علم وفن وخبرة تساعد على معاركة الحياة ، وتوقفهم على ماضى أمجادهم فتثير فيهم الحمية والحماس ، وترسم لهم طريق المستقبل الذى يقودهم الى التقدم والرقى ، وتعطى الشباب القدوة والأسوة ليمثلوا سمات البطولة ويتربسّموها ، وترطب العواطف بزد وجهانى وراحة نفسية •

كل هذه الأحداث والمضامين تجمعها حياة طه حسين بوفرة وغزارة ، وتنوع وعمق ، ولا يبقى الا أن يتحقق الأمل الكبير ، ويوجد الزمان بفنان عربى عبقرى ، يتحفنا بسيرة بطل شعبى ، صلاحه الكلمة والفكرة ، واجه بهما الاستعمار والتخلف ، وقاد قومه ضد تحديات الزمن ، وأحرز من الانتصارات ما يجعله بحق صورة مضيئة لبطل شعبى ، يفتخر بها العرب ، ويزدهر بها الأدب •





ملاحظات حول وحدات القصر وأدواته

د. نصر أبو زيد

غالباً ما يغفل دارسو الأدب الشعبي « السيرة النبوية » من مجال دراساتهم ، وربما يعود السبب في مثل هذا الإغفال - غير المتعمد في أحسن الأحوال - إلى نوع من الحساسية الدينية الضمنية في ضمائر الدارسين والباحثين . ولا شك أن لهذه الحساسية أسبابها ومبرراتها في واقع الثقافة التي نتمى إليها ولا نستطيع الفكاك غالباً من أسر مفاهيمها . وإذا تركنا معضلة الثقافة العربية جانباً وواجهنا معضلة الدراسات الشعبية في هذه الثقافة ، فإننا نلاحظ أن المتخصصين في هذا المجال لم يحسموا بعد كثيراً من المفاهيم التي حسمت في الثقافات الأخرى فيما يرتبط بدراسة الفولكلور . والمفهوم الذي يهمنا هنا في مجال دراسة « السيرة النبوية » هو مفهوم « الدين الشعبي » الذي يقابل مفهوم « الدين الرسمي » أو « الدين النظامي » .

وليست مهمتنا هنا مناقشة هذا المفهوم أو محاولة بلورته ، ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى أن تعدد « التصورات » أو « التفسيرات » داخل الدين الواحد - الإسلام مثلاً - لا يعني أن هذه « التفسيرات » أديان متعددة . ولا شك أن للجماعات الشعبية المختلفة تفسيرات متعددة تنعكس في معتقدات هذه الجماعات ، كما تنعكس في سلوكها وفنونها وآدابها . ولهذا يجب علينا أن نحاول تحديد خصائص هذه « التفسيرات » الشعبية للدين - والوصول من ثم لماهية الدين الشعبي - لا من خلال المناقشات النظرية ، بل من خلال الدراسات الميدانية وتحليل المادة الإمبريقية المتوفرة في تراثنا المدون .

(★) سبق نشر هذه الدراسة في مجلة جامعة أوساكا • للدراسات الأجنبية - أوساكا • اليابان • العدد رقم ٧١ ، ١٩٨٦ م ، ونعيد نشرها بالمجلة لتكون مادة ميسرة للباحثين والدارسين العرب .

٢ - الحرص الشديد على إيراد « النسب » لكل شخصية يرد ذكرها في ثانيا « السيرة » بصرف النظر عن أهميتها ، ولا بأس من أن يتوقف سياق « القصص » ليطم التعريف تعريفا تاما باسم من الأسماء ، ورد ذكره داخل بنية « القصص » أو ورد ذكره داخل قصيدة في النص . ونكتفى بمثال واحد على ذلك حين يروى ابن هشام شعرا لأبي الصلت عن انتصار سيف بن ذي يزن ، ثم يعلق على القصيدة قائلا :

« هذا ما صنع له ما روى ابن اسحاق منها ،
الا آخرها بيتا قوله : -

تلك المكارم لا قعبان من لبن

فانه للنايفة الجمدى ، واسمه : حبان بن عبد الله بن قيس ، أحد بنى جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن ، في قصيدة له (جزء أول / ٥٩ - ٦٠) .

وهذا الحرص الشديد على إيراد « النسب » لا يبدو في السيرة أمرا أو نوعا من التزيد ، بل بدء مسألة حتمية الصلة بحرص الراي على إثبات مصداقته من جهة ، وحرصه على ادخال التلقى في علاقة تألف مع « النص » من جهة أخرى . ونحن نقول « المتلقى » هنا فانما نقصد « المتلقى » الذي كان يستمع للنص يلقى شفاهة . ولعلنا هنا نفترض أن رواية « ابن اسحاق » التي دونها « ابن هشام » كانت رواية شفاهة ، وهو افتراض يبرهن على صحته رواية ابن هشام عن زياد بن عبد الله البكائي عن محمد بن اسحاق (ت ١٥١ هـ) . ويؤكد ذلك قول ابن هشام في أول السيرة :

« وأنا - ان شاء الله - مبتدئ هذا الكتاب بذكر اسماعيل بن ابراهيم ومن ولد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - من ولده (ولد اسماعيل) وأولادهم لأصلاهم ، الأول فالأول ، من اسماعيل الى رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وما يمرض من حديثهم ، وتارك ذكر غيرهم من ولد اسماعيل على هذه الجهة ، للاختصار ، الى حديث سيرة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وتارك بعض ما ذكره ابن اسحاق في هذا الكتاب مما ليس لرسول الله -

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة التعرض للسيرة النبوية ، لا بوصفها نصا دينيا ، بل بوصفها « سيرة » لأهم بطل في تراثنا الديني ، البطل النبي . و « السيرة النبوية » ، اذا شئنا وصفها وصفا اجرائيا بسيطا ، تقع في منطقة وسطى بين « التاريخ » و « الدين » ، وهي غالبا ما تعتبر مصدرا هاما عند المؤرخين ورجال الدين على السواء . ولكنها مصدر يحتاج من المؤرخ الى قدرة نقدية فاحصة للفصل بين « الأسطورة » و « التاريخ الفعلي » في السيرة ، كما أنها تحتاج أيضا من رجل الدين - محدثا كان أم مفسرا أم فقيها - الى نفس هذه القدرة النقدية ، وذلك للاستيثاق من صحة ما جاء بها من أخبار وأحاديث ، سواء من حيث صحة السند أو من حيث صحة المتن .

والتعامل مع « السيرة النبوية » بوصفها « سيرة » لا يحتاج من دارسها لهذه القراءة النقدية الحذرة وان كان يحتاج منه الى مهارات أخرى ترتبط بطبيعة مدخله . وهذا التعامل من ناحية أخرى لا يجزئ النص ، ولا يستبعد منه شيئا ، بل يتعامل معه في كليته ، ولا تبالغ اذا قلنا أنه المدخل الوحيد الكاشف عن أهمية النص - نص السيرة - في الثقافة بشكل عام .

تكشف لنا القراءة السريعة السطحية لنص السيرة عن كثير من عناصر الالتقاء والتشابه بينها وبين السير الشعبية التي يهتم بها دارسو الأدب الشعبي ، وهذه العناصر يمكن ان نجعلها فيما يلي :

١ - المزاجية في أسلوب القص بين « الشعر » و « النثر » . ورغم أن « ابن هشام » ، راوى السيرة عن ابن اسحاق قد أحدث في الرواية الأصلية الأولى ، كثيرا من الاختصار كما يقول ، فان الشعر الذي أورده في مناسبات عديدة شعر كثير ويبدو من قراءة « السيرة » أن كل العرب رجالا ونساء كانوا قادرين على قول الشعر ونظمه ، خاصة اذا كان الموقف موقف قتال أو رثاء أو فخر . ويكفي هنا أن نشير الى الشعر الذي قالته بنات عبد المطلب رثاء له ، حين طلب منهن ذلك ليعرف كيف يرثونه (الجزء الأول / ١٥٦ - ١٦٣) .

صلى الله عليه وسلم - فيه ذكر ، ولا نزل فيه من القرآن شيء ، وليس سببا لشيء من هذا الكتاب ، ولا تفسيرا له ، ولا شاهدا عليه لما ذكرت من الاختصار ، وأشعارا ذكرها « ابن اسحاق » لم أر أحدا من أهل العلم بالشعر يعرفها ، وأشياء بعضها يشنع الحديث به ، وبعض يسوء بعض الناس ذكره ، وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ، ومستقص - ان شاء الله تعالى - ما سوى ذلك ببلغ الرواية له ، والعلم به ، (٦/١) .

٢ - ان الأسباب التي يوردها ابن هشام في النص السابق تقودنا مباشرة الى قلب العنصر الجوهري - والذي أخرناه عامدين - الذي يربط بين « السيرة النبوية » و « السير الشعبية » ربطا وثيقا . ان ابن هشام قام باختصار ما روى عن ابن اسحاق ، والاختصار يعنى التركيز ، واسقاط ما يراه ابن هشام غير ملائم للسياق . وما هو غير ملائم للسياق يحدده ابن هشام على الوجه التالي .

- (أ) ما ليس فيه ذكر للرسول « البطل » .
- (ب) ما ليس له سبب أو علاقة بشيء من هذا الكتاب ، كان يكون تفسيرا أو شاهدا له .
- (ج) ما لم يوافق الراوى الوسيط « البكائي » على روايته .
- (د) ما لم ينزل فيه شيء من القرآن .
- (هـ) الشعر الذي لم يعترف به العلماء .
- (و) بعض الأشياء « المعيبة » التي يشنع ذكرها .
- (ز) أشياء يسوء بعض الناس ذكرها .

ويمكن لنا تقسيم هذه الأسباب السبعة التي جعلت الاختصار مسألة ضرورية من وجهة نظر ابن هشام الى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى تتضمن الأسباب : أ ، ب ، ج . أما المجموعة الثانية فتتضمن الأسباب : د ، هـ . وتتضمن المجموعة الثالثة : و ، ز . في المجموعة الأولى نلاحظ حرص ابن هشام على التركيز واسقاط التفاصيل وعناصر الحشو ، فهو - فيما يزعم -

لا يذكر الا ما يخص بطل السيرة أو ما له علاقة بهذه السيرة شاهدا أو شرحا أو تفسيرا ، وهو أيضا يزعم أنه سيلتزم برواية « البكائي » . ومعنى ذلك أن رواية « ابن اسحاق » كانت تحتوى على كثير من التفاصيل والاستطرادات التي رآها ابن هشام غير هامة ، بل وغير ملائمة للسياق « سياق هذا الكتاب » . وليس من قبيل الاستنتاج اعتمادا على مجرد التخمين اذن أن نقول ان « ابن هشام » انما يحول الرواية الشفاهية لابن اسحاق الى نص مدون . ويدرك « ابن هشام » أن خصائص النص المدون تختلف عن خصائص النص الشفاهي خلاف ما بين الكتابة والكلام . ولكن الى أى حد نجح « ابن هشام » في تحقيق ذلك ؟ فهذا سؤال آخر سنتعرض له بعد ذلك .

ولكى تنتقل الرواية الشفاهية الى مستوى النص المكتوب لابد أن تخضع لمستويات أخرى من التعديل - حسب فهم ابن هشام - تجعلها « علمية موثقة » من جانب ، وتجعلها خاضعة للمعايير الأخلاقية للثقافة المدونة من جانب آخر . الهدف الأول تحقيقه المجموعة الثانية من الأسباب التي يوردها ابن هشام ، بينما تتكفل المجموعة الثالثة من الأسباب بتحقيق الهدف الثاني . لكي يتحقق الهدف الأول ، هدف التوثيق العلمى ، لابد - فيما يرى ابن هشام - استبعاد كل العناصر التي لم يرد فيها نص فى القرآن ، ولا بد أيضا من استبعاد الشعر الذى لا يعترف به النقاد والعلماء ويشكون فى صحته أو فى صحة نسبته الى قائله . ولكي يتحقق الهدف الأخلاقى لابد من استبعاد العناصر التي يسوء ذكرها بعض الناس ، وتلك التي لا يصح ذكرها فى نص مدون .

ان ما يفعله ابن هشام هنا - أو بالأصح ما يزعم لنا أنه يفعله - لا يكاد يختلف كثيرا عما يمكن أن نلاحظه من فروق بين « السير المدونة » وبين الرواية الشفاهية لبعض هذه السير ، فنحن نلاحظ أن النص الشفاهي نص مرن متغير تتحدد وحداته الأساسية بظروف الأداء المكانية والزمانية ، وتتأثر بطبيعة الراوى وقدراته ، كما تتأثر بنفس القدر بطبيعة الجمهور وخصائصه التي يتأثر بها الراوى ويدركها . والنص المدون

على العكس من ذلك نص ثابت مغلق حريص على أن يبدو موثقاً وأخلاقياً . وفي النصوص الشعبية المدونة يكون النص قابلاً للانفتاح مرة أخرى إذا تبناه راو كف ، وهذا ما حدث في « السير الشعبية » وما حدث في « السيرة النبوية » التي ما زالت تروى حتى الآن في « الموالد » وفي احتفالات « المولد النبوي » .

ان « تثبيت » النص الشعبي عن طريق « التدوين » لا يعنى « فصح » صلته بعناصره الشفاهية الأدائية فصلاً كاملاً . ولو تصورنا امكانية حدوث ذلك لكان معنى ذلك وجود « انفصام » تام بين « الثقافة الشعبية » و « الثقافة الرسمية » وبين « الدين الشعبي » و « الدين الرسمي » ، ولوقعنا في ثنائيات لا نهاية لها تجعل الدرس العلمى - القائم على مقولات ومفاهيم ثقافية رسمية - للثقافة الشعبية بكل عناصرها أمراً مستحيلاً . ان النصوص الشعبية تتحرك بين « الشفاهية » و « التدوين » حركة أشبه بحركة البندول ، وذلك طبقاً لاتجاه الثقافة التى ينتمى إليها النص فى فترة تاريخية محددة . ويظل النص الشعبى - رغم تدوينه - حاملاً لعناصر الشفاهية التى تكون عادة فى حالة كمون . وهذا ما نأمل أن تفصح عنه هذه الدراسة لعناصر القص فى السيرة النبوية .

٤ - العنصر الرابع والآخر الذى يربط بين « السير الشعبية » و « السيرة النبوية » هو حرص الراوى على « اسناد » روايته . وأغلب الظن أن هذا العنصر انتقل الى السير الشعبية من السيرة النبوية ، هذا بالإضافة الى أن « الاسناد » علامة فى الثقافة العربية بشكل عام من علامات « التوثيق » . وابن هشام لا يكتفى بالاسناد فى أول السيرة ، بل يكرر هذا الاسناد خاصة حين يضطر لتعليقات أو اضافات من عنده . ومغزى هذا التكرار حرص ابن هشام على الفصل بين اضافاته وتعليقاته وبين ما يرويه عن ابن اسحاق . وهذا الحرص لا نجده فى « السير الشعبية » الا فى الروايات المدونة دون الروايات الشفاهية ، ذلك أن مجرد « الرواية الشفاهية » يعنى « الآنية » ، ووجود « الراوى » - الذى يكون عادة عضواً معروفاً لمعظم أفراد الجماعة - يؤكد

هذه الآنية . ويفصل بين زمن الأداء وزمن القص . وليس ثمة وسيلة فى النص المدون لمثل هذا الفصل الا بالاسناد . ومن هنا يمكن القول ان الاسناد فى النص المدون يقوم بوظيفة شفاهية تتحقق فى الأداء الشفاهى بمجرد وجود الراوى ، وبحقيقة كونه مجرد راو يروى - فى الحاضر - أشياء حدثت فى الماضى . هذه الوظيفة الشفاهية تتحقق فى النص المكتوب عن طريق « الاسناد » الذى يسد الثغرة بين « زمن الرواية » و « زمن القص » ، يمثل « زمن الرواية » الحاضر ، ويمثل « زمن القص » الماضى . من هنا نلاحظ حرص ابن هشام على تكرار الاسناد اذا تدخل فى السيرة باضافة أو تعليق . ومن هنا أيضاً نلاحظ حرص راوى النص المدون على الاسناد . هذه الوظيفة التى حاولنا ان نتبينها لعملية « الاسناد » فى النص المدون لا تتعارض مع وظيفتها الأساسية فى الثقافة العربية بشكل عام ، وهى وظيفة « التوثيق » . وقضية « الاسناد » فى الثقافة العربية بشكل عام أوسع بكثير من هذه الاشارات ، لأنها تحتاج لدراسة مستقلة تخرج بنا عن موضوعنا .

ونعود الآن الى السؤال الذى وعدنا بالعودة اليه : هل حقق ابن هشام فى روايته للسيرة بعض ما كان يطمح اليه ؟ هل حقق الترابط بين عناصر القص المختلفة وبين البطل النبى دون الدخول فى تفرعات وتفاصيل دخل فيها ابن اسحاق ؟ ليست الاجابة عن مثل هذا السؤال سهلة ، لأنها تستلزم وجود رواية ابن اسحاق بكاملها بين أيدينا . هل حقق الترابط بين عناصر القص وبين معطيات النص القرآنى ، وبينها وبين الاستشهادات الشعرية ؟ . فيما يختص بالشق الأول من السؤال ، فإن الاجابة عليه تدخلنا فى دائرة لا ينفصل طرفاها ، فلكى نجيب عنه لابد أن نعود الى كتب المفسرين التى تعتمد بدورها فى تفسير النص القرآنى على مادة شفاهية لا يستهان بها من التاريخ ، وهذه المادة التاريخية الشفاهية كانت هى ذاتها مصدر رواية ابن اسحاق وابن هشام وكل رواة السيرة . ولا شك أن الاجابة عن الشق الثانى من السؤال - الخاص بالشعر - هى النفى ، ذلك أن ما أورده ابن هشام من شعر يسقط كثير منه اذا ناقشناه بمنهج ابن سلام

الجميع مثلاً . الذى لا شك فيه أيضاً أن ابن هشام قد حقق فى روايته ما أراد من حذف ما « يشنع ذكره » و « ما يعيب بعض الناس ذكره » أى أنه قد حقق إخضاع النص الشفاهى للمعايير الأخلاقية للنصوص المدونة .

يبقى بعد ذلك أن نحاول استكشاف بعض عناصر القص فى « السيرة النبوية » ، وهى عناصر تربطها دون شك بالسير الشعبية ، تاركين مجال المقارنة بينهما الى دراسات نأمل أن يقوم بها الباحثون لاكتشاف نقاط التأثير والالتقاء ، وكذلك نقاط التغاير والاختلاف ، لعلنا بعد ذلك نستطيع أن نحدد خصائص هذا الفن الأدبى من فنوننا القولية الشعبية ، بدلا من أن نخضعه فى دراساتنا لمعايير ونماذج لفنون شبيهة فى ثقافات أخرى . وسنكتفى فى هذه المحاولة بالتركيز على جزء واحد من أجزاء السيرة الأربعة ، وهو الجزء الأول الذى ينتهى بنزول الوحي واضطهاد قريش للمسلمين ، وهجرة بعض المسلمين الى الحبشة ، وذلك لأسباب عملية نوجزها فيما يلى : -

١ - أننا بعد الجزء الأول نكاد ندخل فى منطقة « التاريخ » ، بمعنى أن أسلوب « القص » يكاد يتبع مفهوم « التابع الزمنى » وقليل ، بل نادرا جدا ، ما ينحرف الراوى الى عملية « الارتداد » القصصى المألوفة جدا فى الجزء الأول ، بل التى تمثل عنصرا هاما من عناصر القص . ولذلك فالأجزاء الثلاثة الباقية من السيرة تحتاج لدراسة أخرى مستقلة .

٢ - السبب الثانى للوقوف عند الجزء الأول من السيرة أن هذا الجزء - أو بالأحرى بعضا منه - هو الذى احتفظ بفعاليته « الشفاهية » فى الثقافة المعاصرة ، فما يروى فى « الموالد » وفى « المولد النبوى » لا يكاد يتجاوز « الميلاد » ولا نزول الوحي ، فان تجاوز ذلك فى بعض المناسبات ، فانما يتجاوزها الى ذكر بعض المعجزات التى يميل علماء الدين « العقلانيون »

الى استبعادها من مجال السيرة . ولذلك يلجأ الراوى الشعبى الى ادخال هذه المعجزات فى سياق قصصى دينى ، أو « واول قصصية دينية لا تروى عادة تحت اسم « السيرة » .

٣ - ان هذا الجزء الأول يمثل وحدة قصصية أساسية فى « السيرة » يمكن ان تكون وحدة مستقلة ، ولكن هذه الوحدة تنقسم بدورها الى وحدات أصغر لها بدورها قدر من الاستقلال الذاتى من حيث وظيفتها داخل الوحدة الأكبر . وداخل الوحدات الأصغر دوائر أصغر تصل الى مستوى « الحكاية » . وهذا البناء القصصى الذى يتميز به الجزء الأول يجعله أكثر استجابة للتحليل فى مثل هذه الدراسة . وقد يساعد هذا التحليل بدوره على بلورة نموذج تحليل أكثر تعقيدا يساعد على دراسة باقى أجزاء السيرة .

٤ - السبب الرابع والأخير فى الاختصار على الجزء الأول هو أن الأجزاء الثلاثة الأخرى يمكن أن تكون محل نزاع « مفهومي » من حيث مجال انتمائها ، وهذا النزاع لا نريد الخوض فيه الآن ، لأنه يحتاج - أولا - الى نوع من الاتفاق بين الدارسين حول ما هو « دينى » وما هو « شعبى » فى السيرة ، ويحتاج قبل ذلك الى حسم ما هو « نظامى » وما هو شعبى ، فى إطار الدين ، وتلك أمور لا تحسم بمجرد الجدل النظرى ، وانما الذى يقربنا من حسمها الدراسات الميدانية كما سبق أن أشرت .

الوحدات القصصية

تبدأ السيرة بنسب محمد (صلى الله عليه وسلم) وصولا الى « آدم » (ص ٣ - ٦) ثم تنتقل بعد ذلك الى أولاد « اسماعيل » الذين يعد « نابت » أكبرهم جدا أكبر لمحمد . والوقوف عند نسب اسماعيل دون ما وراءه وقوفا تفصيليا أمر طبيعى بحكم ما استقر فى الوعي العربى آنذاك من أنهم أبناء اسماعيل . يقول ابن هشام : « فالعرب كلها من ولد اسماعيل وقحطان ، وبعض أهل اليمن يقول : قحطان من ولد اسماعيل ، ويقول : اسماعيل أبو العرب كلها » (ص ٨) .

ولكن شخصية « محمد » صاحب السيرة لا تتلخص فقط في انه عربي ، ولكن هو عربي نبي صاحب دعوة ورسالة دينية . هذان الجانبان في شخصية محمد يحددان بناء السيرة ، ويحددان وحداتها القصصية .

تبدأ الوحدة القصصية الأولى بخروج عمرو بن عامر من اليمن وبيان سبب خروجه ، في الوقت الذي بقى فيه في اليمن ربيعة بن مضر ، وهذا يقود راوى السيرة الى حكاية تاريخ اليمن كله حتى يصل الى هجوم جيش أبرهة على الكعبة ، وما كان من قصة « الفيل » التي ورد ذكرها في القرآن . وليست هذه الوحدة منفصلة عن « السيرة » ، بل الأحرى القول أنها تمثل المهاد التاريخي والديني الذي يفسر على أساسه الحدث المركزي في السيرة ، وهو ميلاد « محمد » وبعثته ، وهجرته - وقيام الدولة الإسلامية .

تاريخ اليمن هام للسيرة اذن من زاويتين : هام من الزاوية التاريخية بحكم أن قبيلتي « الأوس » و « الخزرج » ، اللتين دخلتا في الاسلام وكانتا أنصار « محمد » ضد أعدائه المشركين ، كانتا من أصول يمنية . ويؤكد ذلك من منظور راوى السيرة أن هذه الوحدة القصصية تبدأ نوعا من الاستطراد لذكر نسب الأنصار (ص ١٠) . هذا بالإضافة الى حرص راوى السيرة - الذي اشرنا اليه سالفا - على التركيز على انتماء « محمد » العربي ، ومفهوم العروبة - كما يتبدى في السيرة - يمتد ليشمل كل أولاد اسماعيل ، من استقر منهم في شمال الجزيرة ، ومن استقر منهم في جنوبها . ولا تتعرض السيرة من قريب أو من بعيد لأبناء اسحاق - أخى اسماعيل - ، وكان راوى السيرة - بهذا الاغفال - يؤكد حرصه على التمييز بين العرب - الذين ينتمى اليهم « محمد » - وبين غير العرب .

وهذا الحرص من جانب راوى السيرة على « عروبة » محمد ، يقودنا الى الزاوية الثانية التي تبرز من خلالها أهمية « تاريخ اليمن » أو الوحدة القصصية الأولى في السيرة ، ونعني بها الجانب الثاني من شخصية محمد ، جانب النبوة والرسالة . من هذه الزاوية يتناول راوى السيرة

« تاريخ اليمن » بوصفه تاريخا للصراع بين اليهودية والنصرانية ، وهو صراع يؤدي الى وقوع اليمن فريسة للاستعمار السياسي الذي يجب التخلص منه . ويؤكد لنا راوى السيرة أن « اليهودية » انتشرت في اليمن بتأثير أخبار « يثرب » الذين منعوا « تبع الآخر » من الاعتداء على حرمة الكعبة ، بل أقنعاه بتعظيمها واکرام أهلها بحكم ما يجدانه في كتابهما المقدس من نبوة بميلاد نبي عربي في هذا الحرم . وهكذا يقتنع « تبع الآخر » باليهودية ويدعو « حمير » اليها ، وينجح في دعوته (ص ١٦ - ٢٣) . أما انتشار « النصرانية » في « نجران » فيرتد الى « راهب » نصراني - يرمز لشخصية السيد المسيح - كان يعيش في « الشام » ثم يؤسر ويباع في نجران « عبدا » ، ومن ثم يستطيع أن يقنع أهلها بالنصرانية (ص ٢٤ - ٢٩) .

ويتجلى الصراع بين اليهودية والنصرانية في محاولة « ذى نواس » - صاحب قصة الاختدود الواردة في القرآن - نشر اليهودية في نجران ، وقتل أهلها لعدم استجابتهم لدعوته ، الأمر الذي يدفع دوس بن ثعلبان للاستنجاد بقيصر الروم الذي يرسله الى نجاشي الحبشة ، فيقوم هذا الأخير بتجريد حملة بقيادة « أرياط » - وضمن قوادها أبرهة صاحب الفيل - الى اليمن ، فيقضى على ذى نواس ويصبح الجنوب - كله - نصرانيا . ويحاول « أبرهة » أن يخضع الجزيرة العربية كلها للنصرانية عن طريق بناء كنيسة يحج اليها العرب للقضاء على « الكعبة » ، وهي المحاولة التي فشلت بالمعجزة المعروفة .

ويكون خروج سيف بن ذى يزن الى ملك الروم طلبا للنجدة من حكم الأحباش ومحاولة للخلاص منه « لما طال البلاء » - على حد قول راوى السيرة ص ٥٥ - سببا لوقوع اليمن في أسر الحكم الفارسي ، الذي لا تتخلص منه « اليمن » الا بالاسلام . وهكذا يتداخل التاريخ السياسي بالتاريخ الديني في السيرة ، ويتم هذا التداخل تحقيقا للكشف عن جانبي « صاحب السيرة » الأساسيين : - جانب العروبة ، وجانب النبوة والرسالة . وقبل أن ننتقل الى الوحدة القصصية الثانية يهمننا أن نلاحظ أن هذه الوحدة القصصية

الأولى الخاصة باليمن ، تنقسم الى وحدات أصغر
يمكن تلخيصها على الوجه التالى : -

١ - قصة تبنان بن أسعد (تبع الآخر)
وانتشار اليهودية فى اليمن (ص ١٦ - ٢٦) .

٢ - قصة انتشار « النصرانية » فى « نجران »
(٢٦ - ٢٩) .

٣ - محاولة ذى نواس نشر اليهودية فى
نجران والاستنجاد بالأحباش (٣٠ - ٣٦) .

٤ - أبرهة وحملته لهدم الكعبة ونهايته
(٣٧ - ٥٤) .

٥ - استنجاد سيف بن ذى يزن بالفرس وحكم
الفرس لليمن حتى دخول الاسلام (٥٤ - ٦٢) .

هذه الوحدات القصصية الخمس لها قدر من
الاستقلال الذاتى داخل الوحدة الكبرى ، ويمكن
تناولها وحدة وحدة والتحليل ، وإن كان ذلك أمر
يخرج عن حدود أهداف هذه الدراسة . والسؤال
الذى يتحتم أن نجيب عليه الآن ، كيف تحول
« السيرة » هذه الوحدات التاريخية الى وحدات
قصصية ، وكيف تربط بين هذه الوحدات
الصغرى داخل سياق الوحدة الكبرى أولا ؟ ،
وكيف تربطها - ثانيا - بأهداف السيرة ؟

وليس تحويل الوحدات التاريخية الى وحدات
قصصية فى السيرة بمنأى عن وسائل « الرواى » ،
- فى الأدب الفصيح المدون - ، تلك الوسائل
التي تعتمد على الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات ،
هذا الاهتمام الذى يحول « الحدث التاريخى » الى
« واقع فنى » ، ويفرق بين كتاب التاريخ « والعمل
القصصى » . وهكذا نلاحظ ان الوحدة الأولى
الصغرى - قصة تبع الآخر وانتشار اليهودية فى
اليمن - تعتمد على كثير من التفاصيل القصصية
التي لا تهم المؤرخ فى قليل أو كثير ، فبينما تبع
الآخر مصر على قتال أهل يثرب لقتلهم رجلا من
أصحابه .

اذ جاءه خبران من أخبار اليهود من بنى
قريظة .. (*) عالمان راسخان فى العلم ، حين

سمعا بما يريد من أهلاك المدينة وأهلها ، فقالا
له : أيها الملك لا تفعل ، فانك ان أبيت الا
ما تريد حيل بينك وبينها ، ولم تأمن عليك
عاجل العقوبة . فقال لهما : ولم ذلك ؟ فقالا :
هى مهاجر نبى يخرج من هذا الحرم من قريش
فى آخر الزمان ، تكون داره وقراره ، فتناهى عن
ذلك ، ورأى أن لهما علما ، وأعجبه ما سمع
منهما ، فانصرف عن المدينة ، واتبعهما على
دينهما ، (ص ١٨) .

والاعتماد على التفاصيل يرتبط باستخدام
الحوار ، وعن طريقهما يتحول « الحدث التاريخى »
الى واقع فنى ، وهكذا يحقق النص وظيفته
الاتصالية الفنية التي تتجاوز الوظيفة « الاخبارية »
للنص التاريخى . وما استشهدنا به مجرد مثال
يمكن أن نجد له أمثلة عديدة شبيهة فى كل وحدة
صغرى على حدة .

وترتبط الوحدات الصغرى الخمس المشار
إليها داخل الوحدة الكبرى بأداة فنية - تمثل
بالقطع حقيقة حرفية بالنسبة لراوى النص
ومتلقيه على السواء - هى « الحلم » حلم ربيعة
بن مضر . و « الحلم » وما يرتبط به من تأويل
- يفسره على أساس أنه نوع من « النبوة » ،
بأحداث لابد أن تتحقق - أمر مألوف فى الأدب
بشقيه الشعبى والرسمى ، هذا الى جانب أن
« الأحلام » وتأويلها مسألة هامة جدا فى الثقافة
العربية الاسلامية ، فالرؤيا الصادقة جزء من
النبوة ، والنبوة تبدأ دائما بالرؤيا الصادقة التي
تتحقق مثل فلق الصبح ، وهناك سورة كاملة فى
القرآن - هى سورة يوسف - يعتبر « الحلم »
مفتاحها وخاتمتها ، فعلم يوسف فى أول السورة
يتحقق فى آخرها ، هذا الى جانب ما يوجد فى
تفاصيل القصة الداخلية من أحلام - حلم
السجينين وحلم الملك - يستطيع يوسف تأويلها
تأويلا صحيحا ، بوصفها دلالات غير مباشرة على
أحداث سوف تتحقق .

« الحلم » إذن - أو بالأحرى الاعتقاد به -
جزء هام فى بناء الثقافة ، وهو فى السيرة يعكس

(*) أسقطنا بهذا الفراغ نسب بنى قريظة الذى يورده الراوى حتى اسحاق بن ابراهيم . ص (١٨) .

هذا الاعتقاد ، كما يقوم بوظيفة الربط بين وحدات
القصة الصغرى داخل الوحدة الكبرى . وربيعه
بن مضر - صاحب الحلم - هو الذى بقى فى
اليمن بعد رحيل عمرو بن عامر .

« فرأى رؤيا حالته وفضح بها ، فلم يدع
كاهنا ، ولا ساحرا ، ولا عائفا ، ولا منجما من
أهل مملكته الا جمعه اليه ، فقال لهم : انى قد
رأيت رؤيا هالتنى ، وفضحت بها ، فأخبرونى بها
وبتأويلها ، قالوا له : أقصصها علينا نخبرك
بتأويلها ، قال : ان أخبرتكم بها لم أطمئن الى
خبركم عن تأويلها ، فانه لا يعرف تأويلها الا من
عرفها قبل أن أخبره بها ، فقال له رجل منهم :
فان كان الملك يريد هذا فليبعث الى سطيج وشق
فانه ليس أحد أعلم منهما ، فهما يخبرانه ،
(ص ١٣) .

الجديد هنا أن ربيعة بن مضر يرفض أن يحكى
حلمه ، وهذا الرفض يعكس معتقدا آخر فحواء
أن القادر على التأويل الصحيح ، لابد أن يكون
قادرا على التنبؤ الصحيح بالحلم ، هذه علامة
لصدق التأويل . ولذلك يستدعى ربيعة بن مضر
سطيجا الذى يخبره برؤياه على الوجه التالى :

« رأيت حممة ، خرجت من ظلمة ، ف وقعت
بأرض تهمه ، فأكلت منها كل ذات جمجمة » وعن
طريق الحوار يستفسر الملك عن تأويل هذا الحلم
الذى استطاع سطيج أن يصفه وصفا دقيقا ،
ويدور الحوار على الوجه التالى : -

فقال له الملك : ما أخطأت منها شيئا
يا سطيج ، فما عندك فى تأويلها ؟ فقال : أحلف
بما بين الحرتين من حنش ، لتبهطن أرضكم
الحبش ، فليملكن ما بين أبين الى جرش فقال له
الملك : وأبيك يا سطيج ، ان هذا لنا لغائظ
موجع ، فمتى هو كائن ، أفى زمانى هذا ، أم
بعده ؟ قال لا ، بل بعده بحين ، أكثر من ستين
أو سبعين ، يمضين من السنين ، قال : أفيدوم
ذلك من ملكهم أم ينقطع ؟ قال : بل ينقطع لبضع
وسبعين من السنين ، ثم يقتلون ويخرجون منها
هاربين . قال ومن يلى ذلك من قتلهم واخراجهم ؟
قال : يليه ارم ذى يزن ، يخرج عليهم من عدن ،
فلا يترك أحدا منهم باليمن .

قال : أفيدوم ذلك من سلطانه ، أم ينقطع ؟

قال : لا ، بل ينقطع .

قال : ومن يقطعه ؟ قال : نبى زكى ، ياتيه
الوحي من قبل العلى ، قال : وممن هذا النبى ؟
قال رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن
النضر ، يكون الملك فى قومه الى آخر الدهر .
قال : وهل للدهر من آخر ؟ قال : نعم ، يوم
يجمع فيه الأولون والآخرون ، يسعد فيه
المحسنون ، ويشقى فيه المسيئون ، قال : أحق
ما تخبرنى ؟ قال : نعم والشفق والغسق ، والغلق
إذا اتسق ، ان ما أنبأتك به لحق (ص ١٤ - ١٥) .

وحتى يتأكد ربيعة بن مضر - صاحب الحلم -
من صدق التأويل يلجأ الى شق بن أنمار - كاهن
آخر مثل سطيج - وتكون اجابة شق بن أنمار
متماثلة فى مضمونها مع ما قاله سطيج من حيث
المضمون وان اختلفا فى الأسلوب . ونلاحظ أن
الراوى يكرر الحوار السابق الذى دار بين ربيعة
وسطيج ، ويجعله يدور بحذافيره بين ربيعة
وشق . والخلاف الوحيد يكمن فى بعض الألفاظ
التي يتدخل الراوى ليكشف عن اتفاقها - من
حيث الدلالة - مع ألفاظ سطيج . أما تعليقات
ربيعة وأسئلته فتظل كما هى بالضبط . ولا شك
أن هذا التكرار - الذى يعتمد فى الغالب على
تكرار صيغ بعينها - دلالة على الطبيعة الشفاهية
للسيرة ، تلك الطبيعة التي ظلت عالقة بها بعد
أن تحولت الى نص مدون . ولا بأس من
الاستشهاد بالحوار الثانى بين ربيعة وشق
لتأكيد ما نذهب اليه : -

« ثم قدم عليه شق ، فقال له كقوله لسطيج
وكتمه ما قال سطيج ، لينظر أيتفقا أم يختلفان .

فقال : نعم ، رأيت حممة ، خرجت من ظلمة ،
ف وقعت بين روضة وأكمة ، فأكلت منها كل ذات
نسمة .

قال (يعنى الراوى) فلما قال له ذلك ، عرف
أنهما قد اتفقا وأن قولهما واحد .

الا أن سطيجا قال : « وقعت بأرض تهمه ،
فأكلت منها كل ذات جمجمة » .

وقال شق : « وقعت بين روضة وأكمة ، فأكلت
منها كل ذات نسمة » .

على تحقق هذه النبوءات الثلاث في سياقها التاريخي لربط الوحدات القصصية الصغرى بالوحدة الكبرى .

يقول عند انتصار أريباط - قائده جيش الحبشة - على ذى نواس ، ودخوله الى أرض اليمن واستيلائه عليها ، فهذا الذى عنى سطيح الكاهن بقوله : « ليهبطن أرضكم الحبش ، فليملكن ما بين أبين الى جرش » ، والذى عنى شق الكاهن بقوله : لينزلن أرضكم السودان ، فليغلبن على كل طفلة البنان ، وليملكن ما بين أبين الى نجران » (ص ٣٦) . وحين يدخل جيش كسرى اليمن - وعلى رأسه سيف بن ذى يزن - يقول الراوى : « وهذا الذى عنى سطيح بقوله : يليه ارم ذى يزن . يخرج عليهم من عدن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن ، والذى عنى شق بقوله : غلام ليس بدنى ولا مدن ، يخرج عليهم من بيت ذى يزن (ص ٦٢) . وحين يدخل باذان - حاكم كسرى على اليمن - فى الاسلام ، يؤكد الراوى مرة ثالثة : « فهذا الذى عنى سطيح بقوله : نبى زكى ، ياتيه الوحى من قبل العلى ، والذى عنى شق بقوله : يل ينقطع برسول مرسل ، يأتى بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون الملك فى قومه الى يوم الفصل » (ص ٦٣) .

ان حرص الراوى فى كل هذه النصوص على تذكيرنا بنبوءات سطيح وشق يقوم بدور التوحيد والربط بين الوحدات الصغرى ، ويعطى للتفاصيل دلالة فى سياق الوحدة الكبرى . هذا بالطبع الى جانب دلالاته الخارجية على الطبيعة الشفاهية للنص ، تلك الطبيعة التى لم ينجح التدوين فى اخفائها . وليس ثمة تعارض بين كون النبوءات ثلاث ، وبين تقسيمها للوحدات القصصية الصغرى الى خمس وحدات ، فمن شأن النبوءة التعميم لا التفصيل . هذا الى جانب أن انتشار اليهودية فى اليمن ، وانتشار الصراية فى نجران كانت من فعل عوامل داخلية ، والنبوءات تركز على الأحداث الكبرى .

والوسائل التى تلجأ اليها السيرة للربط بين الوحدة الكبرى وأهداف السيرة وسائل عديدة مبنوثة فى التفاصيل التى قد نبو - للنظرة غير الفاحصة - تفاصيل استطرادية . هذه الوسائل

وقال له الملك : ما أخطأت يا شق منها شيئا . فما عندك فى تأويلها ؟

قال : أحلف بما بين الحرتين من انسان . لينزلن أرضكم السودان ، فليغلبن على كل طفلة البنان ، وليملكن ما بين أبين الى نجران .

فقال له الملك : وأبيك يا شق ، ان هذا لنا لعائط موجه ، فمتى هو كائن ؟ أى زمانى هذا ، أم بعده ؟

قال : لا ، بل بعده بزمان ، ثم يستنفذه منكم عظيم ذو شان ، ويديهم أشد الهوان .

قال : ومن هذا العظيم الشأن ؟ قال : غلام ، ليس بدنى ، ولا مدن ، يخرج عليهم من بيت ذى يزن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن .

قال : أفيدوم سلطانه ، أم ينقطع ؟ قال : بل ينقطع برسول مرسل يأتى بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون الملك فى قومه الى يوم الفصل ، فقال : وما يوم الفصل ؟

قال : يوم تجزى فيه الولاة ، ويدعى فيه من السماء بدعوات ، يسمح منها الأحياء والأموات ، ويجمع فيه بين الناس للميقات ، ويكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات .

قال : أحق ما تقول ؟ قال : اى ورب السماء والأرض ، وما بينهما من رفع وخفض ، ان ما أنبأتك به لحق ، ما فيه أمض .

قال ابن هشام : أمض : يعنى شكاً : هذا بلغه حمير . وقال أبو عمرو : أمض اى : باطل . (١٥ - ١٦)

ان منطوق الحلم الذى يفصح عنه كل من الكاهنين - سطيح وشق - يرتبط فقط - كما هو واضح - باستيلاء الأحباش على اليمن ، وهى الحملة التى خرجت من الظلمة ، وقعت فى نهمة (بين روضة وأكمة بتعبير شق) فاكلت منها كل ذات جمجمة (أو نسمة بتعبير شق) . وعن طريق السؤال من جانب الملك - صاحب الحلم - والجواب من جانب الكاهن تتحدد النبوءات الثلاث : استيلاء الحبش على اليمن - ثورة سيف ابن ذى يزن عليهم واستيلاء الفرس على اليمن - دخول الاسلام . ويعتمد الراوى - راوى السيرة -

يصعب علينا هنا - بحكم المساحة المتاحة - أن نستقصيها ، لذلك سنكتفى بالإشارة لأهم هذه الوسائل ، وهي الاعتماد على النصوص القرآنية والأحاديث النبوية ، على أساس أن الاعتماد على هذه النصوص يحقق الهدف الديني للسيرة ، بوصفها سيرة لبطل نبى : أن محاولة ذى نواس الحميرى نشر اليهودية فى نجران - التى كان أهلها يعتنقون النصرانية - بالقوة توصف على الوجه التالى :

فساد اليهم ذو نواس بجنوده ، فدعاهم الى اليهودية ، وخبرهم بين ذلك والقتل ، فاختراروا القتل ، فخدلهم الأخدود ، فحرق من حرق بالنار ، وقتل من قتل بالسيف ، ومثل بهم ، حتى قتل منهم قريبا من عشرين ألف ، ففى ذى نواس وجنده تلك أنزل الله تعالى على رسوله سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم ، « قتل أصحاب الأخدود النار ذات الوقود » اذ هم عليها قعود . وهم على ما يفعلون بالمؤمنين شهود . وما تقموا منهم الا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد ، (ص ٣٠) .

وراوى السيرة يدرك بعمق ووعى دلالة اطلاق لفظ « المؤمنين » على شهداء نصارى نجران ، ولذلك نجده فى حديثه عن عبد الله بن النامر - الشاب الذى اهتدى الى النصرانية على يدى « الراهب » « فيميون » - لا يستخدم مصطلحات النصارى ، بل يستخدم فى وصف ايمانه المفاهيم الاسلامية . يقول عن عبد الله بن النامر « فكان اذا مر بصاحب الخيمة (يقصد الراهب فيميون) أعجبه ما يرى منه من صلواته وعبادته ، فجعل يجلس اليه ويسمع منه حتى أسلم (بدلا من تنصر) فوجد الله وعبدته ، وجعل يسأله عن الاسم الأعظم » (ص ٢٩) .

وقصة موت عبد الله بن النامر هذا تروى بطريقتين : احدهما أنه صار يدعو أهل نجران الى التوحيد الذى تعلمه من الراهب ، حتى خشى ملك نجران منه - خاصة بعد أن تحققت على يديه معجزات شبيهة بتلك المعجزات التى حققها

السيد المسيح - نتيجة لاكتشافه الاسم الأعظم - فحاول قتله بكافة الطرق ، ولكنه لم يفلح . ثم كان أن اقترح عبد الله عليه أنه لن يستطيع قتله حتى يوحد الله أولا « فتؤمن ببسا آمنت به ، فانك ان فعلت ذلك ، سلطت على فقتلتنى ، قال : فوجد الله تعالى ذلك الملك ، وشهد شهادة عبد الله بن النامر ، ثم ضربه بعصا فى يده فشجه شجة غير كبيرة ، فقتله ، ثم هلك الملك مكانه » (ص ٢٩) .

والطريقة الأخرى أن ذا نواس هو الذى قتله فيمن قتل من أهل نجران . ولا تعارض بين الطريقتين - ما دمتا فى إطار الطبيعة الشفاهية للنص - ذلك أن الراوى يربط بينهما ربطا محكما حين يربط بين هذا الحدث القديم وبين اكتشاف وقع فى عصر عمر بن الخطاب . تقول الرواية :

أن رجلا من أهل نجران كان فى زمان عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - حفر خربة من خرب نجران لبعض حاجته ، فوجدوا عبد الله بن النامر تحت دفن منها قاعدا ، واضعا يده على ضربة فى رأسه ، ممسكا عليها بيده ، فان أخرجت يده عنها تنبعث دما ، واذا أرسلت يده ردها عليها فامسكت دما ، وفى يده خاتم مكتوب فيه : « ربى الله » فكتب فيه الى عمر بن الخطاب يخبر بأمره ، فكتب اليهم عمر رضى الله عنه : أن أقروه على حاله وردوا عليه الدفن الذى كان عليه ، ففعلوا » (ص ٣١) (*) .

وهكذا تترابط عن طريق الاستشهاد بالقرآن - والاستناد الى التاريخ الاسلامى بالمعنى الشعبى - عناصر البناء القصصى ، وترتبط الوحدة الكبرى - بما تتضمنه من وحدات صغرى - بالوحدات الكبرى الأخرى . وثم مثال أكثر دلالة على صدق ما نذهب اليه ، وذلك بما له من شمولية وكلية ، ونقصد به ربط راوى السيرة بين « النبوءات الثلاث - التى تمثل وسيلة الربط الفنية بين الوحدات القصصية الصغرى داخل الوحدة الكبرى - وبين مفهوم الاسلام للعرافة والكهانة » .

(*) انظر هامش رقم (١) ص (٢٨) ، حيث يؤكد تعليق المحقق على هذا النص أن الاعتقاد الحرفى بعدم فناء أجساد الشهداء اعتقاد قائم حتى اليوم لا عند العامة فقط ، بل عند كثير من المتعلمين أيضا .

ان النص هنا - نص السيرة - يحيل الى نفسه ، وإلى عالمه الخاص أكثر مما يحيل الى شيء آخر خارجه ، فالكهانة والعرافة أمران يقرهما النص اقرارا تاما ، ولا يجد راوى السيرة - المسلم - أى حساسية فى الاعتراف بصديق نبوءات الكاهنين - شق وسطيح - ، بل ولا يرى بأسا فى أن يقيم البناء القصصى للوحدة الأولى على أساس هذه النبوءات . ولا تعارض اطلاقا بين هذا الايمان بالعرافة والكهانة ، وبين الغناء الاسلام - بعد ذلك - لدور الكهان والعرافين .

ان راوى السيرة يبدو على وعى تام بان الاسلام لم يات ليقلب العالم رأسا على عقب ، بل جاء ليعدل بعض المفاهيم والتصورات القائمة بالفعل ، ثم يؤسس بناء على هذا التعديل تصورات ومفاهيم جديدة لا يمكن أن تناسس على فراغ تام .

ولو كان راوى السيرة ينطلق من مفهوم دينى مغلق للاسلام يفصله فصلا تاما عن سياق التاريخ العربى والثقافة العربية لفشلت السيرة فشلا ذريعا فى تحقيق اهدافها ، فالكهانة والعرافة جزء من البناء الثقافى العربى قبل الاسلام ، وهو جزء يعتمد عليه راوى السيرة ليؤكد أن الحدث ، الاسلامى كان حدثا متوقعا ، وأنه لم يكن عربيا ولا طارئا . لذلك يعترف راوى السيرة بهذه احتمالات ، ولا ينكرها من منظور دينى مغلق . لكنه يعود فى « الوحدة القصصية الكبرى الثانية » ليبين - بطريقة فنية - كيف حارب الاسلام الكهانة والعرافة . وهذه الطريقة الفنية نعتمد - مثل سابقتها - على القرآن والحديث . يقول راوى السيرة :

وكانت الاحبار من يهود ، والرهبان من النصارى ، والكهان من العرب ، قد تحدثوا بأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم - قبل مبعثه ، لما تقارب زمانه .

أما الاحبار من يهود ، والرهبان من النصارى ، فمما وجدوا فى كتبهم من صفته وصفة زمانه ، وما كان من عهد أنبيائهم اليهم فيه . وأما الكهان من العرب : فانتهم به الشياطين من الجن مما تسترق من السمع اذ كانت هى لا تحجب عن ذلك بالغدق بالنجوم ، وكان الكاهن والكاهنة

لا يزال يقع منهما ذكر بعض أموره ، لا تلقى العرب لذلك فيه بالا ، حتى بعثه الله تعالى ، ووقعت الأمور التى كانوا يذكرون ، فعرفوها . فلما تقارب أمر رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وحضر مبعثه ، حجبت الشياطين عن السمع ، وحيل بينها وبين المقاعد التى كانت تقعد لاستراق السمع فيها فرموا بالنجوم ، فعرفت الجن أن ذلك الأمر حدث من أمر الله فى العباد . يقول الله تبارك وتعالى لنبيه محمد - صلى الله عليه وسلم - حين بعثه ، وهو يقص عليه خبر الجن اذ حجبوا عن السمع ، فعرفوا ما عرفوا ، وما أنكروا من ذلك حين رأوا ما رأوا : « قل اوحى الى أنه استمع نفر من الجن » فقالوا : انا سمعنا قرآنا عجبا يهدى الى الرشده ، فأما به ، ولن نشرك بربنا أحدا ، وأنه تعالى جَد ربنا ما اتخذ صاحبة ولا ولدا . وأنه كان يقول سفيها على الله شططا ، وأنا ظننا أن لن نقول الانس والجن على الله كذبا . وأنه كان رجال من الانس يعوذون برجال من الجن ، فزادهم رهقا ، الى قوله : « وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهايا رصدا ، وأنا لا ندرى أشر أريد بمن فى الأرض ، أم أراد بهم ربهم رشدا » .

فلما سمعت الجن القرآن عرفت أنها انما منعت من السمع قبل ذلك ، لئلا يشكل الوحي بشيء من خبر السماء ، فيلتبس على أهل الأرض ما جاءهم من الله فيه ، لوقوع الحجة ، وقطع الشبهة . فأمنوا ، وصدقوا ، ثم : « ولوا الى قومهم منذرين قالوا : يا قومنا انا سمعنا كتابا أنزل من بعد موسى مصدقا لما بين يديه ، يهدى الى الحق وإلى طريق مستقيم » . الآية (ص ١٨٩ - ١٩٠) ولا يكتفى راوى السيرة بالاستشهاد بالقرآن ، بل يروى عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - أنه سأل الانصار : « ماذا كنتم تقولون فى هذا النجم الذى يرمى به ، قالوا : يا نبي الله كنا نقول حين رأيناها يرمى بها : مات ملك ، ملك ملك ، ولد مولود ، مات مولود ، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ليس ذلك كذلك ، ولكن الله تبارك وتعالى كان اذا قضى فى خلقه أمرا سمعته حملة العرش ، فسبحوا ، فسبح من تحتهم ، فسبح لتسبيحهم

من تحت ذلك ، فلا يزال التسبيح يهبط حتى ينتهى الى السماء الدنيا ، فيسبحوا ثم يقول بعضهم لبعض : مم سبحتم ؟ فيقولون : سبح من فوقنا فسبحنا لتسبيحهم ، فيقولون : ألا تسألون من فوقكم : مم سبحوا ؟ فيقولون مثل ذلك ، حتى ينتهوا الى حملة العرش ، فيقال لهم : مم سبحتم ؟ فيقولون : قضى الله فى خلقه كذا ، الأمر الذى كان ، فيهبط به الخبر من سماء الى سماء حتى ينتهى الى السماء الدنيا ، فيتحدثوا به ، فتسترقه الشياطين بالسمع على توهم واختلاف ، ثم يأتوا به الكهان من أهل الأرض فيحدثوهم به ، فيخطئون ويصيبون ، فيتحدث به الكهان فيصيبون بعضا ويخطئون بعضا ، ثم ان الله عز وجل حجب الشياطين بهذه النجوم التى يقذفون بها فانقطعت الكهانة اليوم ، (١٩١ - ١٩٢) .

هكذا ينجح راوى السيرة - استشهادا بالقرآن والحديث - فى ربط الوحدات القصصية الكبرى للسيرة . وليس الاستشهاد بالقرآن والحديث هنا مجرد أداة دينية توثيقية لكنها قبل ذلك أداة فنية تهب النص وحدته ، وتساعده على تحقيق أهدافه ، تربط بين وحداته القصصية ، بحيث يبدو الاسلام - فى سياق السيرة - حدثا طبيعيا له جذوره الضاربة فى الماضى ، ويبدو التغير الذى يحدثه الاسلام فى المفاهيم والتصورات ، تغيرا غير مفروض من الخارج ، بل تغيرا نابع من جذور متأصلة فى الثقافة .

فى هذا التصور التاريخى العميق للظاهرة يبدو الكهانة والعرافة ضرورة اجتماعية وثقافية قبل الاسلام ، وهى الضرورة التى توقعت الاسلام وبشرت به وبنبيه ، ولكن هذه الضرورة الاجتماعية والثقافية تقل أهميتها مع نزول الوحي والقرآن . ان خبر السماء كشف عن نفسه للانسان مملا فى شخص نبيه ، ومن ثم لم تعد له حاجة للجن يسترقون له بالسمع أخبار السماء ، ولذلك رصدت الشهب الحارقة لهؤلاء الجن الذين كانوا يسترقون السمع قبل ذلك . ليس فى هذا التصور الذى تعكسه السيرة ما يحل التعارض بين الخيالى والعقل ، وبين الشعبى والرسمى أو النظامى ؟

* * *

الوحدة القصصية الكبرى الثانية فى سياق « الجزء الأول » من السيرة الذى تركز عليه دراستنا هنا خاص بتاريخ « مكة » السياسى والدينى . ويحرص راوى السيرة فى هذه الوحدة الكبرى الثانية كما حرص فى الوحدة الأولى على المزاجية بين التاريخ السياسى والتاريخ الدينى وعدم الفصل بينهما فى سياق السرد القصصى . ولذلك يبدأ الراوى هذه الوحدة الثانية بحديث عمرو بن لحي وذكر أصنام العرب وذلك بهدف بيان الأسباب التى أدت بالعرب الى الانحراف عن دين اسماعيل (٧١ - ٧٢) ثم ينتقل الراوى بعد ذلك لحديث احتغار بشر زمزم ، وهو حديث يبدو فى صفحة ١٠١ ثم يرتد سريعا للماضى السحيق حيث يروى لنا قصة زمزم منذ نبعت تحت أقدام اسماعيل . وهذا يقود الراوى الى تفاصيل التاريخ السياسى لمكة وانتقال السلطة إليها - وهى سياسية دينية فى نفس الوقت - حتى نصل الى عبد المطلب (ص ١٠١ - ١٣١) ثم يعود الى سياق حديث احتغار بشر زمزم مرة أخرى ، وهذا الحديث يستغرق من ص ١٣١ - ١٣٦ . ويمثل هذان العديتان السابقان - حديث عمرو بن لحي وذكر أصنام العرب ، وحديث احتغار بشر زمزم - الوحدتين القصصيتين الصغرى فى اطار الوحدة الكبرى الثانية .

والوحدة الصغرى الثالثة تتمثل فى قصة نذر عبد المطلب أن يذبح أحد أولاده اذا رزقه الله من الأولاد عشرا (من ص ١٤٠ - ١٤٣) ونجاة عبد الله وزواجه ثم ميلاد محمد « بطل السيرة » . وهكذا ينتقل الراوى الى الوحدة الصغرى الرابعة عن حياة البطل وزواجه وسيرته قبل البعثة . وخلال هذه الوحدة يعود الراوى - بأسلوب الارتداد القصصى - ليستكمل عناصر التاريخ الدينى لمكة فيروى حديث الحمس (١٨٤ - ١٨٨) وأخبار الكهان من العرب والأخبار اليهود والرهبان النصارى وتنبئهم بمحمد وبعثه - وقد أشرنا لذلك فيما سبق - ثم ينتقل لحديث خاص عن سلمان الفارسى وقصة اسلامه - سنتوقف عنده فيما بعد - ثم يؤرخ لمن تشككوا فى الوثنية من العرب ، وهم من يطلق عليهم الأحناف أو المتحنفين ، وهذه الوحدة تنتهى بالوحي .

وتكون الوحدة الصفري الخامسة خالصة لأحداث الصراع بين الدين الوليد - ممثلا في نبيه بطل السيرة وأصحابه - وبين المشركين من أهل مكة ومن يساندونهم من أحبار اليهود ببشر ، وهو صراع ينتهي بالهجرة الى الحبشة ، وما لقيه المسلمون المهاجرون من اكرام ولين من جانب حاكم الحبشة الذي كان نصرانيا ، ثم يصير راوى السيرة على أن يجعله مسلما (ص ٢٩٠ - ٢٩٢) ، ولا يترك راوى السيرة من بقى من المسلمين بمكة بجوار الرسول دون أن يفتح لهم طاقة من الأمل تتمثل في اسلام عمر بن الخطاب ، وهكذا يجد المسلمون المهاجرون عزة في رحاب ملك مسلم مستتر تحت عباءة النصرانية ، كما يجد مسلمو مكة عزا في اسلام عمر بن الخطاب بعد اسلام حمزة ، وعلينا الا نفعل عن مغزى أن تكون الحبشة - أول استعمار في تاريخ الجزيرة - هي مهجر المسلمين الأول ، والا نفعل عن مغزى اسلام نجاشي الحبشة الذي يرمي - من منطق السيرة على الأقل - الى حركة امتداد سياسية ودينية معاكسة - من داخل الجزيرة الى خارجها - للحركة التي بدأت بها السيرة . ويمكن تلخيص هذه الوحدات الصفري الخمسة المكونة للوحدة القصصية الكبرى الثانية - في الجزء الأول من السيرة - على النحو التالي :-

١ - حديث عمرو بن لحي وانحراف العرب عن دين اسماعيل الى عبادة الأوثان .

٢ - حديث احتفار بشر زمزم ، وعن طريق الارتداد تحكى السيرة التاريخ السياسي لمكة .

٣ - نذر عبد المطلب وافتدائه عبد الله والد الرسول .

٤ - الميلاد وما ارتبط به من نبوءات ثم الزواج والوحي .

٥ - الصراع بين الدين الجديد والاديان القديمة .

ولعلنا نلاحظ هنا أن منطق القص في هذه الوحدة الكبرى الثانية مخالف لمنطق القص في الوحدة الأولى ، فالقص هناك معتمد على التتابع التاريخي ويدمج قصة الصراع الديني في اطار التاريخ السياسي ، وهذا المنطق نجده معكوسا هنا حيث يكون القص خاضعا للتتابع الديني الذي

يدمج فيه - عن طريق الارتداد - التاريخ السياسي لمكة . وهكذا تحقق الوحدة القصصية الأولى احدى وظائف السيرة بالتركيز عليها مع عدم اغفال وظيفتها الثانية ، بينما تركز الوحدة الثانية على الهدف الثاني ، الهدف الديني ، دون اغفال الهدف الأول ، وهو الهدف السياسي القومي . وهذا الاختلاف في منطق القص بين الوحدتين يؤكد الطبيعة المزدوجة لبطل السيرة : كونه عربيا أولا ، وكونه نبيا أعاد العرب بالاسلام الى جذورهم القديمة الدينية والسياسية .

والارتباط بين الوحدات القصصية الصفري داخل الوحدة الكبرى الثانية يتحقق بأساليب وأدوات فنية أبسط وأقل تعقيدا من الوسائل المستخدمة في وحدات الوحدة الكبرى السابقة ، وذلك بحكم التركيز الذي يسيطر على هذه الوحدة اذا قورنت بالوحدة السابقة . وكان السيرة ، مع اقترابها من لحظة ظهور البطل - والاقتراب هنا يتمثل في الاقتراب المكاني والزمني - تميل - من حيث بناؤها - الى التركيز الصاعد الذي يصل الى حد الوصول الى نقطة واحدة - هي البطل - تشع منها وتنصب اليها تفاصيل القص . والسيرة بذلك أشبه بالبناء الهرمي الذي تتسع قاعدته وتظل تضيق مع تقدم أحداث القص واقترابها من « حدث » ظهور البطل . ولذلك قلت أن أجزاء السيرة الثلاثة الباقية - الثاني والثالث والرابع - يمكن أن تكون محل نزاع « مفهومي » بين الباحثين في علوم مختلفة ، ولذلك استبعدناها - مؤقتا على الأقل - من مجال هذه الدراسة .

ما هي هذه الوسائل الفنية التي تتربط من خلالها الوحدات الصفري في الوحدة الكبرى ؟ وكيف ترتبط الوحدة الكبرى الثانية هذه بالوحدة القصصية السابقة عليها ؟ ترتبط الوحدة الأولى - حديث عمرو بن لحي والأصنام - بالوحدة التي تليها - حديث احتفار بشر زمزم - ارتباطا المقدمة بالنتيجة والعللة بالمعلول فبسبب تحول العرب عن دين اسماعيل الى عبادة الأوثان حدث ما حدث من دفن بشر زمزم ، وبالتالي كان لابد من إعادة حفر هذه البئر . والمغزى الرمزي لاعادة الاحتفار واضح من حيث دلالاته غير المباشرة - الرمزية - على بعث دين اسماعيل عن طريق واحد من نسله هو بطل السيرة . ولولا هذا

البعد الرمزي لحفر البئر ما جعلته السيرة محورا تبدو ص ١٠١ ثم تعود الى سياقه ص ١٣١ ، وبين البداية والعودة الى السياق ارتداد الى الماضي للكشف عن تاريخ البئر وأسباب ردمها . والانتقال الأول - أي الارتداد الى قصة البئر وتاريخ مكة السياسي - يتم على النحو التالي : - « وكان من حديث رسول الله - صلى الله عليه

وسلم - ما حدثنا به زياد بن عبد الله البكائي عن محمد بن اسحاق الملقب : بينما عبد المطلب بن هاشم نائم في الحجر ، اذا أتى ، فأمر بحفر زمزم ، وهي دفن بين صنم قريش : اساف ونائلة ، عند منحرقريش . وكانت جرمهم دفنتها حين ظعنوا من مكة ، وهي بئر اسماعيل بن ابراهيم - عليهما السلام - التي سقاها الله حين ظمى ، وهو صغير ، فالتمس له أمه ماء فلم تجده ، فقامت الى الصفا تدعو الله ، وتستغيثه لاسماعيل ، ثم أتت المروة ، ففعلت مثل ذلك . وبعث الله تعالى جبريل عليه السلام ، فهمز له بعقبة في الأرض ، فظهر الماء ، وصحمت أمه أصوات السباع فخافتها عليه ، فجاءت تشتد نحوه ، فوجدته يفحص بيده عن الماء من تحت خده ويشرب وكان من حديث جرمهم ودفنتها زمزم ، وخروجها من مكة ، ومن ولى أمر مكة بعدها الى أن حفر عبد المطلب زمزم ما حدثنا به (١٠١ - ١٠٢) . ويتحدث الراوى بعد ذلك عن نسب مضاى بن عمرو الجرمي ، وعن بغي جرمهم ، واستحلالها حرمة البيت ، وظلمهم لمن دخل الحرم من غير أهله ، وأكلهم مال الكعبة الذي يهدى اليها ، الأمر الذي أدى الى تجمع القبائل لقتالهم بسبب ما أحدثوا في الحرم (مكة) من أحداث « فخرج عمرو بن الحارث بن مضاى الجرمي بغزالي الكعبة وبحجر الركن ، فدفنهما في زمزم وانطلق هو ومن معه من جرمهم الى اليمن » (ص ١٠٥) .

ثم يعود الراوى بعد رصد تاريخ مكة السياسي الى سياق قصة الحفر . كان ردم البئر اذن نتيجة لانحراف العرب عن دين اسماعيل وعبادتهم للأوثان - موضوع الوحدة القصصية الأولى - الأمر الذي أدى ببني جرمهم لاحداث ما أحدثوا في الحرم ، ثم دفنوا البئر - على ما انتهوه من مال

الكعبة - قبل رحيلهم الى اليمن . ان ارتباط دفن البئر بالانحراف عن دين اسماعيل يؤكد المغزى الرمزي الذي أشرنا اليه لقصة البئر ، ويؤكد أهمية هذه الوحدة خاصة في سياق الوحدة القصصية التي نناقشها حرص الراوى في حكايته لمنشأ بئر زمزم على ذكر تفاصيل هامة بالنسبة للإسلام . وعليها أن نلاحظ من سياق السرد ما يلي : -

١ - سعى هاجرام اسماعيل بين الصفا والمروة بحثا عن الماء .

٢ - جبريل يحتفر البئر بعقبه .

٣ - السباع تأتي نحو الماء الأمر الذي يجعل هاجر تخشى منها على اسماعيل .

وهذه العناصر الثلاثة المكونة لقصة البئر ذات مغزى رمزي بالنسبة لبطل السيرة وبالنسبة للدين الذي سيدعو اليه ، والذي ليس الا عودة لدين ابراهيم واسماعيل . وغنى عن التأكيد أن السعى بين الصفا والمروة صار من شعائر الحج التي نص عليها القرآن ، وهو بذلك بمثابة تكرار لفعل تاريخي دال في وعي الجماعة وفي ضميرها الثقافي . وجبريل - العنصر الثاني - الذي يحتفر البئر هو بذاته الذي سيحمل الوحي الى محمد ، ومن هنا يمكن فهم المغزى الرمزي للبئر ، ولمغزى احتفاره على يد عبد المطلب ، فالبئر الذي احتفراه جبريل مقابل رمزي للوحي الذي سيحمله بعد ذلك لواحد من نسل اسماعيل ، وليس احتفاره عبد المطلب للبئر الا بشارة بالوعد الذي سيتحقق بميلاد خفيه له . ولا شك أن مجيء السباع للوادي ومشاركتها لاسماعيل في الماء اشارة رمزية للحرية التي تتمتع بها كل الكائنات في مكة من انسان وحيوان ونبات . وليست هذه الدلالات الرمزية التي ناقشناها للبئر ولعناصره القصصية بمعزل عن تصور الرسول البطل لنفسه حين سئل عن نفسه فقال : « أنا دعوة أبى ابراهيم ، وبشرى أخى عيسى ، ورأت أمي حين حملت بي أنه خرج منها نور أضاء لها قصور الشام » (١٥٣) والاشارة من جانب الرسول - عليه السلام - الى أنه دعوة ابراهيم هي في الواقع اشارة الى دعاء ابراهيم حين ترك زوجته وطفله في الصحراء « قال رب انى أسكنت من

ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ، ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى اليهم ، وأرزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون ، وتلك هى الدعوة التى استجيبَت فكانت معجزة البشر . هذا الترابط يؤكد تحليلنا للدلالة الرمزية للبشر ولعناصره القصصية فى السيرة .

وإذا كانت الوحدة الصغرى الأولى ترتبط بالوحدة الصغرى الثانية - كما أشرنا - ارتباط المقسمة بالنتيجة والعلة بالمعلول ، فإن العلاقة بين الوحدة الثانية والوحدة الثالثة التى تليها تبدو - من خلال منطق القص - شبيهة بعلاقة الوحدة الثانية بما قبلها كما يتضح من النص التالى : -

« قال ابن اسحاق : وكان عبد المطلب بن هاشم - فيما يزعمون والله أعلم - قد نذر حين لقي من قريش ما لقي عند حفر زمزم : لئن ولد له عشرة نفر ، ثم بلغوا معه حتى يمنعه ، لينحرن أحدهم لله عند الكعبة » (ص ١٤٠) .

وهذا النص - الى جانب وظيفته السياقية التى تربط الوحدة الثانية بالوحدة الثالثة - يشير الى خلاف حدث بين عبد المطلب وقريش . وهو خلاف لم يحسه الا وقوع معجزة شبيهة بمعجزة بشر زمزم ، والفارق أن الظامى - فى هذا الحدث الثانى - كان عبد المطلب نفسه ، والحدث ترويه السيرة على النحو التالى ، ونحن هنا نستشهد به كاملا لدلالته على الأهمية الرمزية لحدث البشر : -

« فعرفت قريش أنه (أى عبد المطلب) قد أدرك حاجته ، فقاموا اليه ، فقالوا : يا عبد المطلب انها بشر أبينا اسماعيل ، وإن لنا فيها حقا فأشركنا معك فيها . قال : ما أنا بفاعل ، إن هذا الأمر قد خصصت به دونكم ، وأعطيته من بينكم ، فقالوا له : فأ نصفنا ، فانا غير تاركيك حتى نخاصمك فيها ، قال : فاجعلوا بينى وبينكم من شئتم أحاكمكم اليه ، قالوا كاهنة بنى سعد هذيم ، قال : نعم ، قال : وكانت بأشراف الشام ، فركب عبد المطلب ومعه نفر من بنى أبيه من بنى عبد مناف ، وركب من كل قبيلة من قريش نفر . قال : والأرض اذ ذاك مفاوز . قال : فخرجوا حتى اذا كانوا ببعض تلك المفاوز

بين الحجاز والشام ، فنى ماء عبد المطلب وأصحابه ، فظمثوا حتى أيقنوا بالهلكة ، فاستقوا من معهم من قبائل قريش ، فأبوا عليهم ، وقالوا : انا بمفازة ، ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم ، فلما رأى عبد المطلب ما صنع القوم ، وما يتخوف على نفسه وأصحابه ، قال : ما ترون ؟ قالوا ما رأينا الا تبع لرايك فمرنا بما شئت ، قال : فانى أرى أن يحفر كل رجل منكم حفرة لنفسه بما بكم الآن من القوة فكلما مات رجل دفعه أصحابه فى حفرة ثم واروه حتى يكون آخركم رجلا واحد ، فضيعة رجل واحد أيسر من ضيعة ركب جميعا قالوا : نعم ما أمرت به . فقام كل واحد منهم فحفر حفرة ثم قعدوا ينتظرون الموت عطشا ، ثم إن عبد المطلب قال لأصحابه : والله إن القاءنا بأيدينا هكذا للموت ، لا نضرب فى الأرض ، ولا نبتغى لأنفسنا ، لعجز ، فعسى الله أن يرزقنا ماء ببعض البلاد ، ارتحلوا ، فارتحلوا حتى اذا فرغوا ، ومن معهم من قبائل قريش ينظرون اليهم ما هم فاعلون ، تقدم عبد المطلب الى راحلته فركبها . فلما انبعثت به انفجرت من تحت خفها عين ماء عذب فكبر عبد المطلب ، وكبر أصحابه ، ثم نزل فشرب ، وشرب أصحابه ، واستقوا حتى ملأوا أسقيتهم ، ثم دعا القبائل من قريش ، فقال : هلم الى الماء ، فقد سقانا الله ، فاشربوا واسقوا . ثم قالوا : قد - والله - قضى لك علينا يا عبد المطلب ، والله لا نخاصمك فى زمزم أبدا ، إن الذى سقاك هذا الماء بهذه الفلاة لهو الذى سقاك زمزم ، فارجع الى سقايك راشد ، فرجع ورجعوا معه ، ولم يصلوا الى الكاهنة ، وخلوا بينه وبينها » (١٣٣ - ١٣٤) .

فى هذا النص الطويل نلاحظ أن المعجزة - معجزة انبثاق الماء من تحت قدم اسماعيل - تتكرر مع عبد المطلب - الجد المباشر لصاحب السيرة البطل - الأمر الذى يؤكد الأبعاد الرمزية الهامة لهذه الوحدة القصصية الصغرى - احتفار بشر زمزم - فى اطار السيرة كلها ، لا فى اطار الوحدة القصصية الكبرى الثانية فقط . وهذا الحدث - حدث انبثاق الماء من تحت حافر راحلة عبد المطلب - الى جانب دلالاته التكرارية للحدث التاريخي الأول يمهّد للوحدة القصصية الصغرى

الثالثة كما أشرنا من قبل . ولا تخلو الوحدة القصصية الصغرى الثالثة من دلالة هامة بالنسبة لكل القضايا التي تناقشها هنا .

لا تذكر السيرة حديث ابراهيم الخليل - أبو اسماعيل واسحاق - مع أولاده ، وتكتفى بالوقوف عند أبناء اسماعيل ، خاصة نابت الذى يعد الجد الأكبر لبطل السيرة . وقد ذكر القرآن رؤيا ابراهيم بأنه يذبح ابنه ، وتصديقه للرؤيا ، ومحاولته بالفعل ذبح ولده ثم قصة الفداء المعروفة . ولا شك أن الأضحية - المرتبطة بعيد الأضحي وشعائر الحج - تعتبر من قبيل تكرار فعل له فى ضمير الثقافة دلالات رمزية عديدة ، وهذا التكرار مساو فى دلالاته ورمزيته لفعل السعى بين الصفا والمروة ولعلاقته بمثيله القديم . لا تذكر السيرة - كما قلنا - شيئا عن رؤيا ابراهيم ولا عن ابنه الذبيح ولكنها - أى السيرة - تهتم بتكرار فعل الفداء مع عبد الله - والد البطل - الذى شامت القداح (انظر ص ١٤٠ - ١٤١) أن يكون هو الفداء لنذر أبيه . ويهم عبد المطلب بالفعل يذبح أحب أولاده اليه - تماما كما فعل ابراهيم الخليل - « فقلت له قريش وبنوه : والله لا تذبحه أبدا ، حتى تعذر فيه . لئن فعلت هذا لا يزال الرجل يأتى بابنه حتى يذبحه ، فما بقاء الناس على هذا ؟ » (ص ١٤١) ثم تبدأ رحلة البحث عن حل لهذا المشكل . وتتوجه الرحلة الى عرافة بيثرب - ولاحظ اتجاه الرحلة لافتداء والد البطل ، وهى رحلة سيكرزها البطل نفسه - فتقدم لهم الحل . وهكذا ينجو عبد الله من الذبح ، ويكون أول من فدى بمائة من الإبل ، وكانت الدية عند العرب للرجل لا تزيد على عشرة . ان قصة نجاة عبد الله من الذبح - الوحدة الثالثة الصغرى - تعتمد فى تفاصيلها اعتمادا تاما على الممارسات والطقوس الجاهلية من ضرب القداح والاستهداء برأى الكهان ، فقد ضرب عبد المطلب القداح عند هبل أولا لكى يحدد أى الأبناء يختار للذبح ، ثم عاد بنصيحة العرافة - يضرب القداح بين عبد الله والإبل - عشر مرات - حتى خرجت القداح على الإبل : -

فقلت قريش ومن حضر : قد انتهى رضا ربك

يا عبد المطلب ، فزعوا أن عبد المطلب قال : لا والله حتى أضرب عليها ثلاث مرات ، فضربوا على عبد الله ، وعلى الإبل ، وقام عبد المطلب يدعو الله ، فخرج القدح على الإبل ، ثم عادوا الثانية ، وعبد المطلب قائم يدعو الله ، فضربوا . فخرج القدح على الإبل ، ثم عادوا الثالثة ، وعبد المطلب قائم يدعو الله ، فضربوا ، فخرج القدح على الإبل ، فنحرت ، ثم تركت لا يصد عنها انسان ولا يمنع ، (ص ١٤٣) .

ان هذه الممارسات الطقوسية الوثنية عند هبل - صنم قريش الأكبر - لا تتعارض - من منظور راوى السيرة - مع قيام عبد المطلب يدعو الله مع كل ضربة قدح ، فالله الذى يدعو عبد المطلب فيما يبدو من سياق السيرة هو اله الاسلام ، ويبدو أن هبل - فى التصور الوثنى - منوط به مهام محددة . ويؤكد ذلك ما نسبته راوى السيرة الى عبد المطلب - فى النص الذى مر بنا سابقا - من تكبير حين انبثق الماء من تحت حافر راحلته . وراوى السيرة من ناحية أخرى لا يرى فى ضرب القداح مساسا بالعقيدة الصحيحة التى كان حريصا على أن ينسبها لعبد المطلب . يؤكد ذلك أنه - راوى السيرة - فى الوحدة القصصية الكبرى الأولى ، فى قصة عبد الله بن النامر الذى اهتدى الى الايمان الصحيح عن طريق الراهب النصراني ، يجعل عبد الله بن النامر يسأل الراهب عن اسم الله الأعظم ، ويرفض الراهب الادلاء بهذا السر الأكبر للشباب الذى قد يضعف عن تحمل تبعات الاسم الأعظم : -

فلما رأى عبد الله أن صاحبه قد ضن به عنه ، وتخوف ضعفه فيه ، عمد الى قداح فجمعها ، ثم لم يبق لله اسما يعلمه الا كتبه فى قدح ، لكل اسم قدح ، حتى اذا أحصاها أوقد لها نارا ، ثم جعل يقذفها فيها قدحا قدحا ، حتى اذا مر بالاسم الأعظم قذف فيها بقدحه ، فوثب القدح حتى خرج منها لم تضره شيئا ، فأخذه ثم أتى به صاحبه ، فأخبره بأنه قد علم الاسم الذى كتبه - فقال : وما هو ؟ قال : هو كذا وكذا ، قال : وكيف علمته ؟ فأخبره بما صنع ، قال : أى ابن أخى قد أصبته فأمسك على نفسك ، وما أظن أنك تفعل ، (٢٩) .

للايجاز والاختصار - بما قلناه فيما يرتبط بالوسائل الفنية التي تربط هذه الوحدات الصغرى بعضها ببعض الآخر ، وننتقل لبعض الملاحظات السريعة عن أدوات القص في الوحدة القصصية الكبرى الثانية .

يغلب على هذه الوحدة بشكل لافت الاعتماد على أسلوب الارتداد القصصى ، وهو أسلوب يساعد الراوى - كما سبقت الإشارة - على تحقيق نوع من التركيز والوحدة بين العناصر المختلفة ، وكذلك ينجح نجاحا فنيا باهرا فى جعل التاريخ السياسى لمكة جزءا من تاريخها الدينى ، الأمر الذى يعطى لهذه الوحدة الكبرى الثانية تميزها من حيث البناء عن الوحدة الأولى التى غلب عليها الطابع السياسى .

ولا يخلو الأمر فى هذه الوحدة الثانية من استخدام بعض وسائل القص التى استخدمت فى الوحدة الأولى ، وإن كان استخدامها هنا أقل بروزا ووضوحا من جهة . كما أن هذه الوسائل - من جهة أخرى - لا تؤدي وظيفة أساسية كذلك التى قامت بها فى الوحدة الأولى . من هذه الوسائل القصصية نذكر هنا أسلوب « الحلم » ، فحدث احتفار بشر زمزم يبدأ برؤيا رآها عبد المطلب فى نومه ، ولكن الحلم - هنا - وسيلة قصصية تربط بهذه الوحدة الصغرى - حدث احتفار بشر زمزم - ولا تمتد الى بناء الوحدة الكبرى كما كان الأمر فى الوحدة القصصية الأولى . ونلاحظ كثيرا من عناصر التشابه بعد ذلك بين « الحلم » هنا و « الحلم » هناك . وهذا التشابه يتمثل فى أسلوب الحوار الذى لاحظناه هناك - والفرق أن الحوار هنا يتم داخل الحلم ذاته ، بينما يكون الحوار هناك وسيلة من وسائل الكشف عن معنى الحلم وعن تأويله ، وهو حوار يتم بين صاحب الحلم والكاهن الذى يؤوله . والحلم فى قصة احتفار الشر يرد على النحو التالى :

« قال عبد المطلب : انى لئام فى الحجر اذ اتانى آت فقال : احفر طيبة . قلت : ما طيبة ؟ قال : ثم ذهب عنى . فلما كان الذى رجعت الى مضجعى فممت فيه . فجاءنى فقال : احفر برة - قال : فقلت : وما برة ؟ قال : ثم ذهب عنى .

واذا كان راوى السيرة لا يرى تعارضا - أو تناقضا - فى الوصول الى اسم الله الأعظم بطريقة ترتبط بمعتقد وثنى ، فإنه يكون أقل احساسا بوجود أى تعارض بين تكبير عبد المطلب وقيامه داعيا الله فى نفس اللحظة التى يضرب فيها بالقداح عند هبل . وهذا أمر لا يفسره الا ما سبق أن اشرنا اليه من أن السيرة تعكس وعيا تاريخيا ناضجا يضع الاسلام فى سياق الظروف الموضوعية التاريخية والثقافية ، ولا ينظر اليه من خلال مفهوم دينى مغلق .

ان حكاية الأصنام وتحول العرب عن دين ابراهيم على يد عمرو بن لحي تؤدي بنا مباشرة الى حدث احتفار زمزم ، ذلك الحدث الذى يؤذن بالعودة الى الأصل . وهذه العودة الى الأصل تتمثل - فى سياق السيرة - من خلال احياء مجموعة من الرموز القديمة تاريخيا ، فينبع الماء من تحت راحلة عبد المطلب ، ثم ينذر عبد المطلب نذره - نتيجة لمنازعة قريش له عند احتفار البئر - ويكون حدث نجاة عبد الله - بدوره - احياء لرمز آخر . واذا كانت السيرة قد سكنت فى قصة نجاة عبد الله من الذبح عن ذكر الحدث الذى يقابله فى التاريخ ، فذلك لأن الذبح من اولاد ابراهيم - فى أغلب الروايات - كان اسحاق وليس اسماعيل ، ولا تريد السيرة أن تتجاوز الاطار التاريخى القومى لبطلها والا خرجت عن حدود وصفها لنفسها بأنها « سيرة » وصار « تاريخا » ، ولعل راوى السيرة من جهة أخرى بهذا الصدد عن قصة الذبح الأولى - ولو على سبيل الارتداد المألوف فى السيرة - يرمز بطريقة رمزية للصراع الذى ستحل به السيرة من بعد بين قومين ودينين ، بين أبناء اسماعيل وأبناء اسحاق من جهة ، وبين الاسلام واليهودية من جهة أخرى . وهو الصراع الذى اتخذ أشكالا عديدة عبر التاريخ ، وما يزال قائما حتى اليوم .

هذه الوحدات القصصية الصغرى الثلاث التى حللناها فى الصفحات السابقة مهدت تمهيدا كافيا للوحدتين الرابعة والخامسة ، ميلاد البطل وزواجه ونبوته من جهة ، والصراع بين المسلمين والمشركون من جهة أخرى . ولأن كثيرا من تفاصيل هاتين الوحدتين معروفة وشائعة ، فسكتفى - طلبا

فلما كان الغد رجعت الى مضجعي ، فنمت فيه فجاءني فقال : احفر المذنونة ، قال : فقلت : وما المذنونة ؟ ثم ذهب عني . فلما كان الغد رجعت الى مضجعي فنمت فيه ، فجاءني فقال : احفر زمزم . قال : قلت : وما زمزم ؟ قال : لا تنزف أبدا ولا تدم ، تسقى الحجيج الأعظم ، وهي بين الفرث والدم ، عند نقرة القراب الأعصم ، عند قرية النمل ، (١٣١ - ١٣٢) .

والحلم هنا - رغم غموض كلماته واعتمادها على السجع الذي تعتمد عليه لغة الكهان - لا يبدو أنه يحتاج لتأويل ، بل تأويله هو تحقيقه ، وعلى ذلك فهو ليس حلما تنبؤيا كحلم ربعة بن مضر . ولعل هذا الحلم بصفاته الخاصة واعتماده على الحوار بين صاحب الحلم - عبد المطلب - والهاتف المجهول الذي يحاوره ويأمره . يمكن مقارنته بحدث الوحي ذاته ، وهو حدث تضعه السيرة في إطار الحلم أيضا فتبدأ حكايته عن الرسول بقوله .. « جئني جبريل وأنا نائم » ..

وهبت من نومي فكانما كتبت (آيات سورة اقرأ الأولى) في قلبي كتابا ، (٢٢٠ - ٢٢١) . ومعنى ذلك أن حدث الوحي « حلم » والحوار الذي يقع بين صاحب الحلم - محمد - وبين الهاتف المجهول أيضا في المرة الأولى يخضع لهذا الحوار الذي يقع على ثلاث مرات . ولا ينجلي الجواب الا في المرة الرابعة . والفارق بين « حلم » عبد المطلب وحدث الوحي أن الهاتف في حالة الوحي لا يظل مجهولا ، بل يكشف عن نفسه لبطل السيرة ، ذلك أن الحدث الأول « الحلم » سيتكرر كثيرا ، وسيصبح هذا الحدث محور حياة البطل .

هل يمكننا - من خلال هذه المقارنة - أن ننظر للحلم - حلم عبد المطلب - بوصفه حدثا رمزيا مهيدا للحدث الأكبر في حياة البطل وفي السيرة كلها ؟ وهل يمكن من ثم أن نقول أن الوحدة القصصية الكبرى الثانية تتميز - من حيث بناؤها - بالاعتماد على العلاقات الرمزية بين وحدات قصصية متشابهة ؟ لا شك أننا بعد هذا التحليل والعرض الذي لا نزع أن يفطن كل جوانب السيرة أقرب الى الاجابة عن هذا السؤال بالاجاب . بل لا نكون مبالغين اذا قلنا ان

التحليل الرمزي لوسائل القص هو التحليل الأمثل القادر على التعامل مع « السيرة النبوية » بوصفها « سيرة شعبية » والا وقعنا فيما وقع فيه محقق السيرة من تناقض ، حيث نجده أحيانا أميل الى الايمان الحرفي بكل ما يرد في السيرة من أحداث ، وأحيانا أخرى نجده - من منظور ديني - يرفض بعض معطيات السيرة ويبدل جهودا مضنية لتفسيرها وتأويلها لكي تخضع لمنطقه . ان للسيرة النبوية - شأنها شأن أى سيرة ، وشأنها شأن أى نص أدبي - منطقها الخاص الذي يتحتم على الباحث أن يسعى لاكتشافه وتحليله .

وهذا المنطق الخاص الذي حاولنا اكتشافه للسيرة النبوية - خاصة في وحدتها القصصية الثانية - قادنا الى البعد الرمزي لكثير من أحداثها القصصية . وتبدو السيرة - مع ميلها للتركيز الذي أشرنا اليه مع قرب ظهور البطل - أكثر حرصا مما نظن على التأكيد على طابعها الرمزي ، ولذلك تفرد حديثا قصصيا مستقلا لحدث اسلام سلمان رضي الله عنه (من ص ١٩٨ - ٢٠٤) ، وهذا الحدث القصصي المركز يلخص - بطريقة رمزية واضحة - قصة الصراع الديني في الجزيرة العربية ، ذلك الصراع الذي انتهى بها الى الاسلام - سلمان كما هو واضح من اسمه - سلمان الفارسي - فارسي الأصل ، كان أبوه دهقان من قرى فارس ، يعني كان رجلا من رجال الدين المرموقين ، وكل سلمان حارسا على النار - قطن النار - مهمته الابقاء عليها مشغلة .

وتكون النقلة الأولى في حياة سلمان الروحية متمثلة في حدث طاري غير معتاد ، حيث يكلفه أبوه بالذهاب الى ضيعة له ، فيسر في طريقه على كنيسة ، ويرى النصارى يصلون داخلها ، فتعجبه صلاتهم ويقرر الدخول في هذا الدين . هذه النقلة في حياة سلمان تتم من خلال حدث طاري ، ذلك أن أباه الدهقان - فيما يقول سلمان نفسه كما تروى عنه السيرة - كان يحبه حبا جما طائفا : « وكنت أحب خلق الله اليه ، لم يزل به حبه اياي حتى حبسني في بيته كما تحبس الجارية » ص ١٩٨ .

- قصة سلمان الفارسي ورحلته الروحية والاطالة في الجانب الخاص بنصرانيته ، ويكتمل هذا الحرص من جانب راوى السيرة على تأكيد العلاقة بين الاسلام والنصرانية بتلك الرواية التي يرويها عن سلمان الفارسي أنه روى قصته للرسول - صلى الله عليه وسلم ، وقال له فيها .

ان صاحب عمورية قال له : أنت كذا وكذا من أرض الشام فان بها رجلا بين غيظتين ، يخرج في كل سنة من هذه الغيضة الى هذه الغيضة مستجيزا ، يعترضه ذوو الاسقام ، فلا يدعو لاحد منهم الاشفى ، فاسأله عن هذا الدين الذي تبتغي ، فهو يخبرك به ، قال سلمان : فخرجت حتى آتيت حيث وصف لي ، فوجدت الناس قد اجتمعوا بمرضاهم هنالك ، حتى خرج لهم نلك الليلة مستجيزا من احدى الغيظتين الى الأخرى ، فغشيته الناس بمرضاهم ، لا يدعو لمريض الاشفى ، وغلبوني عليه ، فلم أخلص اليه حتى دخل الغيضة التي يريد أن يدخل ، الا منكبيه . قال : فتناولته . فقال : من هذا ؟ والتفت الى ، فقلت : يرحمك الله ، أخبرني عن الحنيفية دين ابراهيم . قال : انك لتسألني عن شيء ما يسأل عنه الناس اليوم ، قد أظلك زمان نبي يبعث بهذا الدين من أهل الحرم ، فاته فهو يحملك عليه . قال : ثم دخل . قال : فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم لسلمان : لئن كنت صدقتني يا سلمان ، لقد لقيت عيسى ابن مريم ، (ص ٢٠٣ - ٢٠٤) .

وهذه الشخصية التي يحكى عنها سلمان للنبي ، والتي حددها النبي بأنها عيسى تتشابه في كثير من جوانبها مع شخصية الراهب « فيميون » وما كان يقوم به من شفاء المرضى والانتقال من قرية الى أخرى ، كما أنها تتشابه مع شخصية عبد الله بن التامر الذي استطاع شفاء المرضى بفضل الاسم الأعظم . وليس أكثر من ذلك دليل على ما ذهبنا اليه من أن قصة « سلمان » وحدة قصصية رابطة الى جانب أنها ذات دلالة رمزية عامة في سياق السيرة .

هذه بعض ملاحظات عامة عن «السيرة النبوية» بوصفها «سيرة شعبية» ، وهي ملاحظات سريرة ركزت على البناء القصصى من حيث تقسيمه الى

وهذا الحدث الطارىء - غير المتوقع - هو الذى يؤدى سلمان الى القيام برحلته الروحية والمكانية ، الروحية من المجوسية الى النصرانية الى الاسلام ، والمكانية من فارس الى الشام الى الموصل الى نصيبين الى عمورية الى مكة الى يثرب . وهناك يسمع بهجرة « محمد » النبي الذى أوصاه راهب عمورية أن يسعى الى أرضه . ويلتقى سلمان بالنبي ويحاول التحقق من علامات النبوة التى زوده بها هذا الراهب ووصف له النبي المرتقب بها ، ثم يدخل فى الاسلام على بصيرة .

هذه الرحلة كما تلخص الاطار الدينى للسيرة تلخيصا رمزيا تقوم قصصيا بوظيفة الربط بين وحدتى الجزء الأول القصصيتين . ويتضح ذلك من الإشارة التى يوردها الراوى فى حديثه عن اسلام باذان حاكم كسرى فى اليمن حيث يقول : « فقاتل الرسل من الفرس لرسول الله - صلى الله عليه وسلم - الى من نحن يا رسول الله ؟ قال : « أنتم منا والينا أهل البيت » (٦٣) .

وهذه الإشارة مع ما أسهبت السيرة فى قصة اسلام سلمان وما روى عن الرسول من قوله : « سلمان منا آل البيت » تؤكد هذا الترابط الرمزى الفنى الذى أشرنا اليه . وتبقى فى قصة اسلام سلمان ملاحظة أخيرة ترتبط بحرص راوى السيرة على التأكيد الدينى للعلاقة الحميمة بين الاسلام والنصرانية اذا قورنت بالعلاقة بين الاسلام واليهودية ، وهى العلاقة التى حددها القرآن فى قوله تعالى « لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا ، ولتجدن أشدهم مودة للذين آمنوا النصارى ، ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون » . وهى العلاقة التى تحرص عليها السيرة من خلال ما يلى : -

- قصة الراهب النصرانى فيميون التى ترمز لشخصية السيد المسيح .

- قصة ايمان عبد الله بن التامر بالنصرانية ، وهى قصة عبرت عنها السيرة من خلال استخدام مفاهيم ومصطلحات اسلامية .

- قصة اسلام نجاشى الحبشة رغم اظهاره النصرانية .

« السيرة الشعبية » ، من جهة ، وأهميتها الخاصة في ذاتها من جهة أخرى . حسبها هذا في الوقت الراهن . على أمل أن يتسع الوقت لى أو لغيرى من الباحثين لدراسات عن « السيرة النبوية » أكثر عمقا وتفصيلا .

النص الذى اعتمدنا عليه فى هذه الدراسة هو : -

السيرة النبوية لابن هشام تحقيق : طه عبد الرؤوف سعد ، الجزء الأول ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٥ م .

وحدات كبرى تشتمل كل منهما على وحدات صغرى ، ثم هى ملاحظات اكتفت بإيراد بعض الأمثلة والشواهد القليلة على وسائل القص فى السيرة ، سواء داخل الوحدات الصغرى على حدة ، أو فيما يختص بالعلاقات بينها داخل الوحدة الكبرى . ومن خلال هذه الملاحظات السريعة تعرضنا لبعض القضايا التى نظن أنها تحتاج لدراسات أكثر تفصيلا وكل ما تطمح إليه هذه الدراسة أن تكون قد نجحت فى لفت نظر الباحثين لأهمية « السيرة النبوية » لدراسة

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ؛ سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٢ ريالا ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٠در ٢٨ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الإمارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة ٠٠ تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

في السيرة الشعبية العربية



د. أحمد شمس الدين ججاجي

هناك كثير من النظريات التي تتحدث عن البطل وميلاده وجميع هذه النظريات تربطه بالأسطورة برباط وثيق وكثيرا ما تربطه هذه النظريات بالشمس فتعد « الميلاد الجديد للبطل هو الشمس الشابة المشرقة من الماء ، تواجهه أولا بالسحب المنخفضة ولكنها في النهاية تنتصر على جميع العقبات The Myth of the Birth of the Hero, p. 7" وهناك من يعترض على هذا التفسير فيربط جميع الأساطير في أصولها بالقمر . وفكرة ارتباط الأساطير بالقمر قد أخذ في الشيوع (Ibid) . ولقد ربطت جميع الشعوب الأولية والمتحضرة في العصور القديمة والوسطى وبعض الأمم في العصر الحديث ميلاد أبطالها بالأسطورة « فتاريخ الميلاد والحياة المبكرة لهذه الشخصيات غلفت بوجه خاص بعلامح وهمية » (P. 3) . وكل ذلك لا ينطبق على شخصية البطل في السيرة الشعبية العربية ولا على تفسير مولده عند عامة المتلقين للسيرة . وبطل السيرة الشعبية ارتبط بكثير من المعتقدات الشعبية ولكنه لم يصبح جزءا من عقيدة العامة . هذا اذا استثنينا الأبطال الدينيين الذين يميزهم عامة الشعب عن غيرهم من الأبطال من أولياء وقديسين . وهؤلاء لا يمكن تفسير الأساطير المتعلقة بهم بالشمس أو القمر فقد حددت القوى الكونية المتصلة بالبطل سواء أكانت معه أم ضده فأصبح الغضر عليه السلام يقوم بدور من أهم الأدوار الكونية في بعض السير كما استبدلت بالآلهة اليونانية قوى الجن . وتدخل السحر ليلعب دورا مهما في أحداثها مع كل ذلك فلم يخرج البطل عن دائرة البشرية ، والترديدات الأسطورية التي قبلها العامة ، هاجمها كثير من العقلانيين من علماء المسلمين ، مما جعل علاقته بالأسطورة لا تخرجه عن دائرة بشرية .

ولما كانت ظروف الامم تختلف من امة لآخرى فان الخلافات بين ابطال السير فى الامم المختلفة يرد الى هذه الظروف الاجتماعية والثقافية . كما ان التشابه بين بنية هؤلاء الأبطال يرد الى عناصر التشابه فى البنية الاجتماعية والثقافية . وهذا يفسر لنا عناصر التشابه فى بنية البطل بين الامم المختلفة دون وجود أخذ مباشر أو غير مباشر .

وعلى كل فهذا البحث محاولة لاستقصاء لحظة ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية . فهى لحظة مهمة فى حياته وحياة الجماعة التى ينتمى اليها ، فلحظة الميلاد تفصل ما بين مرحلتين من مراحل حياة البطل ، مرحلة ما قبل ميلاده ، ومرحلة ما بعد ميلاده . ومرحلة ما قبل الميلاد تتجمع كلها لتتركز فى لحظة الميلاد لتصبح جميع أحداث السيرة قبل الميلاد (الانارة) التى تتحرك لترسم صورة عالم البطل قبل مولده . وبعد الميلاد تأتى مرحلة جديد: يصبح فيها البطل مركز الأحداث . ويتطور الحدث العام للسيرة للامام . وقد أخذ شكله الطبيعي مستقرا عند ذات البطل ، ليكون صانع الفعل منى الأحداث . وفى لحظة ميلاد البطل يتأكد تفرد فى عالمه ، وغالبا ما يكون هذا الميلاد غريبا على المحيطين به مصاحبا بظواهر عجيبة .

وليس هنالك سوى قلة من الأبطال لم تذكر السيرة شيئا عن ميلادهم ، هؤلاء الأبطال هم الزير سالم والزناتى خليفة والظاهر بيبرس . وقد ظهر الزير سالم فى السيرة وهو ابن العاشرة ، واهتمت السيرة بطفولته أكثر من اهتمامها بميلاده ، وربما يرجع هذا الى ان السيرة المطبوعة هى بقية لسيرة اكبر ، أى ان السيرة التى لدينا مفتتة من سيرة كانت اشمل منها .

وروايات السيرة الشفوية للزير سالم تهتم به منذ أن وقف ضد مؤامرات زوجة اخيه الجليلة واحلها فى محاولته قتله . أما الزناتى خليفة فقد برز دوره منذ اللحظة التى هاجم فيها الاشراف وقبيلهم فى تونس ، لتبدأ رحلة جبر القرينى حاكم تونس السابق الى بنى هلال ليساعده على النار من الزناتى خليفة . وهنا

ولقد حدد لورد راجلان نمطا للبطل يتمثل فى اثنين وعشرين عنصرا يرتبط البطل بها أو بمعظمها . وقد طبق هذا النمط على واحد وعشرين بطلا من حضارات مختلفة . وكان اكمل بطل انطبق عليه هذا النموذج هو أوديب وكان أقل الأبطال الذين طبق عليهم هذا النموذج قد تحقق فيه أحد عشر عنصرا . ولا يمكن تطبيق هذا النموذج كاملا على أى بطل من أبطال السيرة الشعبية العربية ، (انظر "The Hero" pp. 174-185) فهناك عناصر لا يقبلها المعتقد العام للانسان العربى كان يكون البطل من أم عذراء أو أن يعد ابنا للاله فهذا يخرج عن دائرة العقيدة الى الكفر كما أنه فى البناء العام كثيرا ما لا تذكر وفاة البطل ، وبالتالي فالعنصر الخاص بوفاته من فوق تل ، غير متحقق وكذلك العنصر الخاص بوفاته ، وهناك عنصر آخر يذكره راجلان وهو ان أبناءه لا يخلفونه وهذا متضاد مع واقع بطل السيرة الشعبية العربية ، فابناؤه فى حالة وفاته يحلون محله وفى حالة عدم وفاته يظهرون كمن يحتلون مكانه .

وهذه الاختلافات الكثيرة بين العناصر التى ذكرها راجلان فى نمودجه وبين بطل السيرة العربية ، لاتنفى ان هناك أوجه اتفاق جديرة بالتسجيل ، ومن أهمها الظروف الخاصة بميلاد البطل فهى ظروف غير عادية ، وهذا ينطبق على جميع أبطال السير العربية دون استثناء .

ولقد حاول شكرى عياد ان يطبق هذا النموذج على أبطال من العرب وغير العرب (انظر ، البطل ، ص ١٢٠ - ١٢٧) .

وعلى كل فان هناك الكثير من التفسيرات الاجتماعية والنفسية والأسطورية التى تفسر البطل وميلاده . وأرى أن البطل الشعبى فى أدب امة من الامم هو نتاج لواقعهما الاجتماعى ومن أهم عناصره السياسة ، وواقعهما الثقافى ومن أهم عناصره الدين ، فالبطل هو نتاج لهذه الخلطة متمزجة امتزاجا تاما . وليس البطل الشعبى فى السيرة الشعبية العربية بدعا بين أبطال السير فهو تعبير عن الجماعة التى أبدعته .

يبدأ دوره في مواجهة أبى زيد الهلالي وجميع أبطال بنى هلال وحلفائهم .

ومع أن السيرة المروية التي بين أيدينا لانتهم به قبل ذلك فهي تذكر أشياء عنه في صلب مواجهته مع الهلالية تستعيد بها لحظة ميلاده الأولى بأنه ولد بضلع واحد كالنوح ، وأن جرحه يطيب على الندى . ويروى النادى عثمان عنه أنه :

أبو ضلع واحد كما اللوح

جرحه يطيب ع الندى

وهذه العبارة نفسها تدور عند عوض الله عبد الجليل وعند معظم رواة السيرة ، لكن كيف ولد وكيف كان حاله وحال أمه هذا لا يهتم به الراوى ، وربما كان لمولده فصل مستقل من فصول السيرة ولكن الروايات التي بين أيدينا لاتفرد له هذا الفصل ، هذا مع ضرورة التنبيه ألا يغيب عن ذهننا أننا نتعامل مع روايات الهلالية في آخر مرحلة من مراحل تطورها .

أما الظاهر بيبرس فلم يظهر في السيرة الا مع نهاية مرحلة طفولته وبدايه مرحلة المراهقة ليكون ذلك ميلادا جديدا يبدأ بذكر الملك الصالح أيوب له .

ويمكن تقسيم الأبطال ساعة مولدهم الى خمسة أقسام :

الأول : يولد بين أهله الميلاد الغريب دون أن ينزعجوا به وبالمظاهر المحيطة بميلاده .

والثاني : تصحب ولادته مظاهر غريبة أو ظروف محيطة به ، تؤدي الى انزعاج أهله ومن حوله مما يتسبب في غربة البطل واغترابه .

والثالث : يولد في الأصل غريبا بعيدا عن أهله .

والرابع : يولد يتيما .

والخامس : يولد غريبا ويتيما .

- ١ -

ومن أولئك الأبطال الذين ولدوا الميلاد

الغريب دون أن ينزعج أهله به وبالمظاهر المحيطة بميلاده ، حمزة البهلوان ، وفيروز شاه ، وبهرام شاه .

لقد رحل بزرجمهر وزير كسرى وبأمر منه الى مكة ، فهو يريد أن يكون هناك ساعة ميلاد الطفل الذي أخبرت عنه رؤيا كسرى . حصل بزرجمهر معه الهدايا الثمينة مما غلا ثمنه وخف حمله من جواهر ، وذهب ، وأمتعة فارسية . لقد أمر كسرى أن يربى هذا البطل على نفقته وأن يعتنى به ويخصه بدولة الفرس ويجعل له كل الأسباب النافعة لحياة تحت طاعة كسرى .

توقف بزرجمهر في طريقه عند النعمان بن المنذر ، ومكث في ضيافته ثلاثة أيام ، ثم مضى الى مكة حتى وصلها . وهناك بعث رسولا يخبر حاكمها بقدومه وكان اسمه إبراهيم يخاف الله ويتقيه . فلما سمع بقدوم بزرجمهر وزير كسرى خرج برجاله للملاقاة بالترحيب والاكرام ، وهو لا يعرف الغاية التي جاء من أجلها ، ولما استقر المقام ببزرجمهر وانزاح من جهد السفر اجتمع بالأمير إبراهيم وقال له : ان امرأتك حامل ؟ فأجابه بأنها في الشهر الأخير قبله بزرجمهر بأنه بالهام من الله تعالى جاء ليخبره أنها تاتى بولد ذكر كأنه انقصر يرتفع مقامه ، ويعلو شأنه ، ويخرج اشجع من كل من حمل الفنا ، وتقل الحسام ، وركب الجواد . ثم انه حكى له ما كان من كسرى أنو شروان صاحب التاج والايوان ، وفرح الأمير بهذه البشارة وسر منها كثيرا . وبقي الوزير بزرجمهر في المدينة نحو من خمسة عشر يوما . وفي اليوم السادس عشر بينما كان مقيما في ديوان الأمير إبراهيم بين عربي وقومه جاء البشرىون يبشرون الأمير بولادة زوجته ، وأنها ولدت ذكرا فكاد يطير من الفرح فهذا ولده البكر وقد سمع عنه قبل أن يوجد في عالم الوجود . فرح بزرجمهر فقد عرف أنه الغلام الذي دلت عليه الدلائل ، ورآه كسرى في حلمه ؛ ولذلك خلغ على المبشرين الخلع السنية ، وصنع الأمير إبراهيم أبو الطفل الصنيع نفسه فغمر مبشريه بالمعطايا ، وأطلق العبيد منهم .

وفي اليوم التالى اجتمع أفراد القبيلة يهنئون الأمير بميلاد ابنه ، وانتظروا الاتيان بالمولود على حسب العادة المألوفة عندهم ، ليراه الجميع .

العبد . وقال للأمير : ان ذلك من الله سبحانه وتعالى ، ليكتب هذا الغلام مع رفاق حمزة وأن يعتنى به كل الاعتناء ، فهو سيصبح عصا حمزة التي يتوكل عليها ويحتاجه في كل أوقاته . (قصة الأمير حمزة البهلوان ج ١ ص ٧ - ٨) .

وكان ميلاد فيروز شاه أيضا بين أهله وفرحهم به . لقد اجتهد الملك ضاراب والد فيروز شاه في تحسين بلاده وتدبير أمورها حتى بلغ عمره خمسا وعشرين سنة ومع ذلك لم يخطر على باله قط أمر الزواج وكان وزراؤه ينمجبون من اعراضه عن النساء وكيف لايميل الى الزواج . وفي ذات يوم كان ديوان الملكة محتفيا بالوزراء والقواد والأعيان والبهلوانية ، فتقدم اليه الوزراء وقبلوا الأرض بين يديه ، وأبلغوه أن الملكة لاتحيا الا بالعدل . والعدل لايقوم الا بالحكمة والتدبير وهما لا يكونان الا في أفراد الناس ، ولا سيما في الملوك ، ومن هنا فان وجود النسل ضرورى لحفظ الملكة من الانقسام .

ولما كان ضاراب هو آخر نسل عائلته من الذكور ، فانه ان لم يتزوج فسيخلف الملكة خرابا ، وللرعية قلاقل وحروب ، لذا فمن الأوفق أن يتزوج حتى يأتيه وريث يثبت به دعائم الملكة .

واستمع الملك لنصيحة وزرائه ، واختار تمرتاج بنت الملك آدموس ابن ملك البربر الذي اشترط على ضاراب ألا يتزوج غيرها وأن تكون الملكة ، وأن الذكر الذي يأتي منها تكون له ولاية العهد . وفي ليلة دخلته اختار وزيره فيلزور جارية بكرا ، فتزوجها ، ودخل عليها . وبعد تسعة أشهر حان زمان الولادة ، فوضعت كل من تمرتاج والجارية غلاما فاسرعت البشائر تخبره وهو في ديوانه وتخبر فيلزور ، فأعطى وقرق الأموال ، وأمر باطلاق السجونين ، ورفع الأخرجة عن رعيته الى ثلاثة أعوام . (قصة فيروز شاه ، ج ١ ص ١٠ - ١٣) .

وجيء بالغلام محمولا على أيدي العبيد ، وقدم الى أبيه أولا فأخذه ، ونظر في وجهه : وقد تعجب من كبر جسده ، وحسن طلعته ، وبهاء جبهته ، لانه كان بديع الصورة لا يوجد أجمل منه في رجال زمانه . وبعد أن قبله ، قدمه للوزير بزرجمهر فأخذه ، وأنعم النظر في وجهه ، وجعل يسبح الله على ما يخلق ويفعل ، وتأكد كل التأكد من سعادة هذا الغلام ، وثبت عنده أنه الأسد الذي رآه سيده في حلمه . التفت بزرجمهر الى الأمير ابراهيم وأخذ يوصيه بالغلام ، وبتربيته تربية حسنة ، وتعليمه كل العلوم ، فهو نفسه صاحب السيف والقلم ، الذي يشتهر بين العرب والعجم .

ولقد صاحب ميلاد حمزة أحداثا غريبة ففي هذا اليوم نفسه ولد في مكة ثمانمائة غلام ذكر . وكان بزرجمهر يعرف أن هذا اليوم يوم سعيد وأن كل من ولد فيه يكون سعيدا . فأخذ يدفع الأموال لأبائهم ليربوا على نفقة كسرى اكراما لحمزة وليكونوا من أعوانه ، ونم ينته يوم الميلاد الا بحدث غريب ومهم مرتبط بميلاد حمزة وهو ميلاد عيانه عمر ، فقد كان أبوه أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجا من جارية سوداء . وكانت حاملا في شهرها السابع فلما رأى هذا العبد النعم التي حلت على الذكور الذين ولدوا في هذا اليوم . لعب به الطمع فذهب الى زوجته وطلب اليها أن تلد الساعة وأن تأتي بمولود ذكر وعندما اعترضت عليه المرأة بأن موعد ولادتها لم يحن بعد ، ضربها بدقر الباب على ظهرها ، وهي تصيح ، واستمر يضربها ويمدبها حتى سقط المولود ، واذا به ذكر غير مكتمل البنية قطع الأب صرته ، ولفه بخرقه عتيقة واندم يغطي كل جسده . كان وجهه مستديرا ، وعيناه صغيرتين جدا كأنها الثقوب . ويداه ورجلاه صغيرتين ، دقيقتين أشبه بالخيطان .

أسرع العبد بابنه الى بزرجمهر ، فوجد أحد جيرانه قد سبقه وأبلغ الأمير ابراهيم بما فعل مع زوجته . وأمر الأمير أن يؤخذ منه الغلام ، ويضرب الضرب الوجيع ، نظر بزرجمهر في وجه الغلام متمعنا ، وفي الحال أمر الوزير أن يطلق

وكما استقبل فيروز شاه فى ميلاده استقبل بهرام شاه بن يزدجرد يوم ميلاده ، فانه بعد أن مضى حمل زوجة يزدجرد تسعة أشهر وتسعة أيام وتسع دقائق وضعت زوجته غلاما ذكرا ، فزاد سرور الملك وقوى نشاطه وحسب نفسه فى ذلك الحين من أسعد الناس ، وأما الرعية وأهل المملكة فانهم فرحوا فرحا عظيما بأبن الملك الجديد ، وأقيمت الأفراح فى كل ناحية من نواحي المملكة، وأمر الملك بأن تزين العاصمة وأرسل الى كل البلاد التابعة له بالبشائر فأقيمت فيها الزينات ، ودامت الاحتفالات مدة شهر على التمام ، كما أعفى جميع الرعية من الضرائب مدة سبع سنين كاملة . (قصة بهرام شاه ج ١ ص ٢ - ٣) .

لم يكن ذلك الميلاد الهادئ لحمزة وفيروز شاه وبهرام شاه ليغير من ذلك الطريق الذى يسلكه البطل فى غربة واغتراب . ولا فرق بينهم وبين أولئك الأبطال الذين ولدوا فى ظروف غريبة تؤدى بهم الى الغربة والاغتراب عن عالمهم .

- ٢ -

ولقد كان من أولئك الأبطال - الذين صحبت ولادتهم مظاهر غريبة أو ظروف تؤدى الى انزعاج أهله ومن حوله مما تسبب فى غربتهم واغترابهم - ذات الهمة . وعنترة ، وعبد الوهاب ، وأبو زيد .

كان ميلاد هؤلاء الأبطال يمثل معاناة لهم ، فكان عذاب عنترة أنه ابن أمة سوداء وكان عذاب ذات الهمة أنها ولدت بنتا وعذاب عبد الوهاب ، وأبى زيد أنهما ولدا مختلفين : أسودين لأبوين أبيضين .

وكان ميلاد ذات الهمة غريبا على أهلها لأنه خالف توقعهم اذ كانوا ينتظرونها ولدا فكاد مجيئها بنتا أن يتسبب لهم فى مشاكل كثيرة مع عمها .

لقد استفحل الصراع بين ظالم بن الصحاح وأخيه مظلوم فقد كانا شريكين فى الامارة ، وفى

يوم من الأيام اجتمع ظالم ومظلوم بين مشايخ قومهما ، فقال ظالم لمظلوم : اعلم ان زوجتك وزوجتى حامل ، وانت أمير ، وأنا أمير ، فاجعل الشرط بيننا ، ويشهد هؤلاء المشايخ علينا ، من جابت زوجته ولدا ذكرا كان الملك له والامارة من دون الآخر ، ويكون له الأمر والنهى فى العرب .

وانتهى الأخوان الى الاتفاق أمام المشايخ بما عرض ظالم ، وان جاءت المراتان بذكرين بقيت الامارة على حالها مشتركة بين الاثنين . فشهد العرب بذلك وعاد كل واحد من الأخوين الى زوجته وأخبرها بما حدث . ولقد قام الرجلان كل بمصره ، فى يد غيب لا يستطيع أى واحد منهما أن يتحكم فيه ، وكانت زوجتهما أكثر تعقلا منهما فكلتاها أدركتا أن ليس لهما من هذا الأمر تدبير .

وبعد حين أخذ المراتين الطلق باذن خالق الخلق فوضعت زوجة ظالم ولدا ذكرا كأنه فلقة قمر ففرح به واستبشر . وطلب من الداية أن تذهب وتكون فى بيت أخيه فانه يخاف أن يكتم ما يرزق عند الولادة . فذهبت الداية الى بيت مظلوم وكانت تحبه أكثر من ظالم لما فيه من الدين والخير ، فأخبرته بسبب حضورها ، ثم انها جلست ساعة ، وزوجة مظلوم تطلق فولدت جارية كأنها البدر قوية السواعد والأطراف هائلة الأكتاف ، ف وقعت على أمها الخمدة والهموم ، والغموم وقد فزعت من زوجها مظلوم، فوقع فى صراع بين أمرين أن يخلى الامارة ، أو أن يقتلها ، ويقول للعرب والسادات قد جاءنا ولد ومات ، وهكذا كانت خيبة الأمل فى ميلاد ذات الهمة بداية طريق غربتها واغترابها .

واذا كان ميلاد ذات الهمة قد حدد لها الطريق لأنها جاءت بنتا على خلاف توقع والدها ، فان عنترة لم يكن أحد يتوقع أن يكون غير ما كان فهو ابن رجل حر من أمة سوداء . فخرج كما يتوقع له أسود اللون ولكنه فاق كل ما يتوقع من ابن أمة سوداء : أن يكون بطلا يفوق جميع أبناء القبيلة من ذوى الدم الحر النقى .

كان الأمير شداد بن قراد والد عنترة واحداً من عشرة فرسان من بني عبس كونا. فرقة الزائفة . وقد افتقروا وشعث حالهم ، ولم يبق عندهم شيء من كثرة الطارق عليهم ، والوارد من الضيفان ، فعزموا على الغزو ، والغارة ، ونهب أموال العربان ، فخرج شداد معهم وهم عائصون في الحديد ، متدعون بالزرد النضيد وساروا حتى بعدوا عن مراعى أرضهم ووصلوا إلى أرض بني قحطان . يكمنون بالنهار ويسرون بالليل في الظلماء ، ومازالوا على ذلك الحال حتى أشرفوا على مساكن قبيلة جديدة بين جبل أجاس وسلمى فلما راوا كثرة خيلهم ورجالهم تركوهم إلى مراعيهم ، فنظروا إلى الف ناقة ترعى ، وقد أوسعت في المرعى ، ومع تلك البوق أمه سوداء عريضة الأكتاف ، غليظة الأطراف ، منسنة الأعطاف ، مائلة الأرداف ، مليحة الاسدال ، كأنها غصن بان إذا مال ، ونهدا مقعد ، وثناياها مثل البر ، وخدودها كأنها برف يتوفد . ومع تلك الأمة طفلان يعينانها على رعى الجمال ، ويدوران حولها ذات اليمين وذات الشمال ، وكان يبدو أنها راعية الجمال .

سأقت فرقة الزائفة النوق ، والأمة ، وابنيها ، ولحق بهم بنو جديدة ، فلم يتمكنوا منهم ، واستطاعت الفرقة أن تأخذ الغنيمة لها . وحين أمسى المساء نزلوا إلى بعض الغدران وأرادوا النوم حتى يذهب الظلام وعند ذلك لاحت من الأمير شداد التفاتة إلى الأمة ، فحلت في قلبه ، واحتوت على سرائره ولبه ، فشتاق إلى وصلها ، فأوما لها شداد ، فتبعته إلى مكان بعيد ، ولم تكن تعلم ما يريد ، وهناك طلب أن يغشاها ، فمانعته عن نفسها . ولم ترض الأمر بذلك النكير ، لأنها كانت من بيت كبير ، فما كان من شدد إلا أن حاول أن يضعف مقاومتها له ، فأخبرها بأنها أصبحت زوجته ، وأولادها عنده ، ووعد أن يكرمها على قدر طاقته . وهنا طأوعته فخلا بهما . فلما قضى شداد منها وطرا ، عاد إلى أصحابه ، وقد عرفوا ما فعل ، وأرادوا أن يصنعوا صنعة فلم ترض أن تطيعهم ، وهربت من بين أيديهم في الرمال ، فلما رأى شداد منها ذلك ، غار عليها ، ووردهم

عنها ، وأعلن لهم أنه أخذها من قسمته . فرضوا بذلك ، ثم تركوها دون أن ينالوا منها أربا . وسارت الأمور بالمرأة سيرا حسنا ، فقد تركها شداد من جملة أمائه في المرعى مع ولديها ، وكان يرعى ودادها ، ويفتقدتها في كثير من الأوقات ، وقد جعل لها بين الأحرار حرمة وقية ، حتى ظهر عليها الحمل ، وكبر بطنها ، وقل نشاطها وتداولت عليها الأيام والشهور حتى كملت أوقاتها ، وحنان موعد الولادة فلما كان تلك الليلة أخذها الطلق كما ينشأ خالق الخلق ، فما زالت في أول الليل تصرخ إلى وقت السحر ، فولدت مولودا ذكرا ، أسود أدغم ، مثل الفيل ، فطس المنخر واسع المناكب ، واسع المحاجر ، صنعة الملك الجليل معبس الوجه ، مفلفل الشعر ، كبير الأشداق ، مكدر المنافس ، متسع الظهر ، صلب المدغانم ، والعظام ، كبير الرأس ، أعطافه ومناكبه شداد ، وأعضاؤه وخلقه تشبه خلقه أبيه شداد الذي فرح كثيرا ، وصار في كل الأوقات إذا منعته عن الرضاع همهم وصرخ ، ودمدم ، ويزوم كما تزوم السباع ، وتحمر عيناه حتى تصير وكأنها الجمر إذا أضرمت ، وكل يوم يلبسونه قمطاً جديداً إلا أنه يقطعه ولو كان من حديد .

(سيرة عنترة م ١ ج ١ ص ٧٣ - ٧٧)

وكان ميلاد عبد الوهاب غريبا حقا ولقد ولد أسود لابوين أبيضين . وكانت العلاقة بين أبيه وأمه علاقة محتدمة بالكراهة .

لقد التقت ذات الهمة بعمها ظالم وابنه الحارث لأول مرة في بيت أبيها . كانت ذات الهمة قد تركت لباس النساء ، فاضطرت هذا اليوم أن تلبس أثوابها وتزين بزينتها ، فدخلت على عمها وابنه بثوب قباطي أبيض مرقوم بشرائط من الذهب من صناعة مصر ، وعلى رأسها عمامة وقد أخفت شعرها من تحت العمامة . وتقمعت بطرفها على صدرها ، وتلثمت وضيق ثامها ، وأسبلت على خصرها ، ولم يظهر منها غير حماليق البصر ، وأقبلت على عدها ، فما كان منه إلا أن مد يده ، وقد رفع اللثام عن وجهها ، وقلع

العمامة عن رأسها ، فبان الشعاع الأدهج واللجين الأبلج والخذ المضرج . هذا وقد أشرق البيت من ضياء وجهها ، كالبدر ليلة تمامه . فما ان نظرها الحارث حتى سلبت مهجته وفؤاده وغاب عن عقله وصوابه من دهشته ، وخرج الحارث بعد ذلك وفي قلبه من محبة بنت عمه مانو وقع على الجمال ما سارت به ، فذهب الى والدته وأخبرها بما رأى من ابنة عمه ، وسألها ان تتوسط فى الحال مع أبيه فى جمع شمله بها . وعندما تحدثت أمه مع زوجها عن رغبته فى الزواج بذات الهمة ، وجدته مرحبا به وكان له رأيته الخاص المناسب لمصالحه فهو قد عزم على أن يزوجه بها لوجهين ، الأول لجمالها ، والثاني أنها اذا صارت له انكسرت حرمتها ، وقل نشاطها ، وذهبت قوتها ، فان والدها مظلوم قد استطال بها الى الغاية ، وبانكسارها يبلغ من أبيها سائر الأغراض . ولكي يحقق هذه الغاية صنع وليمة ، نحر فيها ، وعقر ، وبعث الى أخيه مظلوم ليحضر مع ابنته . تأبى ذات الهمة على الذهاب فذهب والدها بمفرده الى الوليمة ، فأرسل اليها عمها ملحا عليها بالحضور خادما مصحوبا بألف رأس ، وقدم لها الخادم عشرين من الخيل بألحال الحرير الأخضر المكلاة بالدر والجوهر بمراكب من الذهب الأحمر والفضة المرصعة .

زودت هذه الهدية من كراهية ذات الهمة لعمها وابنه ، وقد أشعلت النار لهيما والدتها اذ أبلغتها أن كل ذلك من مال جدها الصحاح ، فقد احتوى عمها على كل ميراث الجد . فذهبت ذات الهمة والبغض يقودها . بينما ازداد فى قلب الحارث الوجد والغرام وهو ينظر اليها ولا يطرف نظره عنها طرفة عين . وكان واضحا التناقض بين الموقفين فانها ما ان وقع نظرها عليه ، حتى استعادت بالله من الشيطان الرجيم من نظرة هذا اللثيم . ولم تمكث طويلا حتى رحلت مع والدتها وبعد رحيلها عرض عمها ظالم على والدها مظلوم أمر خطبتها لابنه الحارث فأمهله حتى يسألها . وبعد عودة مظلوم أخبر زوجته بطلب أخيه فكان رأى الأم الرفض فهي لاتحب أن يعلو ابنتها رجل لأن ذلك يقل من

نشاطها وتتكسر بين الفرسان وينحط قدرها بين الشجعان . ومع أن ذلك رأيها فهي ترى ضرورة اطلاعها على طلب عمها ظالم . فدخل عليها أبوها وأخبرها بما جرى بينه وبين أخيه من أمر زواج الحارث بها ، فما ان سمعت كلام أبيها حتى تمرمرت وصارت عينها كأنسار ، وعروقها كالأوتار واقسمت بالله تعالى لو واجهها كسرى صاحب الايوان بهذا الكلام لكان سيفها أقرب الى هامته من كلامه . وأعادت القسم مرة ثانية لأبيها بأنه لاحاجة لها بعمل وما خلقت الا للهراش لا للرجال ولا للفرار فليس يضاجعها غير سيفها ودرعها وعدة جلادها ولا يكون خدرها الا صهوة جوادها ، وكحل غبار النقع مرادها ، وحذرت والدها ان راجعها فى الأمر ثانية ، فانها سترحل من خباتها وتنزل فى القفار وتسكن فى السهول والأوعار . (قصة ذات الهمة . ٢م ج ٧ ص ١٣٩ - ١٤٤)

واضطر ظالم أن يذهب اليها بنفسه فان ابنه كلما طال به الأمر ازداد عشقا وهوانا واشتعلت بقلبه نيران حبا ، فردته ذات الهمة ردا جميلا وأخبرته أنها مارتد ابنه زهدا فيه ، ورغبة فى سواء وانما لانها لاتريد بعلا الا سيفها الذى تهواه ، ولا ملبسا الا ظهر جوادها ، ولا مغزلا غير سنان القناة ، ولا قناعا سوى الخوذة والوطاة (ص ١٦٩) ولقد ذهبت ذات الهمة وقبيلتها للقاء المنصور بصحبة الأمير عبد الله ابن مروان بن الهيثم . وفى بغداد ذهب الحارث الى سراق الأمير عبد الله ، وحادثه بحبه لذات الهمة ، ورغبته فى التزوج منها . فأخذه وعرض الأمر على وزير المنصور ، وفى اليوم التالى دخل على المنصور ، وقبل الأرض بين يديه ، ولما استقر به الجلوس أخبره بخبر الحارث ، ووضع الخليفة أمام مسئوليته تجاه رعيته ، فقد ذكر له أبو أيوب أنه يخشى اذا لم يتم الزواج من الفتن والحروب بين العربان ، لذا فان من رأى اطفاء هذه الجمرة من بين المجاهدين والتوصل الى جمع الشمل ليكون لها بعلا وتكون له اهلا . وافق المنصور على رأى أبى أيوب وفى الغد دخل الأمير عبد الله فى وجوه عشيرته وأقبل مظلوم وابنته من بعده وكذلك ظالم وولده

انحارت ومن خلفهم السادات من بنى عامر وبنى كلاب . فلما رأى الأمير عبد الله ذات الهمة وثب إليها وقيل رأسها فقبلت راجعة ودنت من الخليفة وقبلت جانب سنده .

وأذن لهم المنصور بالجلوس وفتح أبو أيوب موضوع زواج ذات الهمة أمام المنصور وظهر اصرارها على رفض الزواج وكررت كلماتها لأمير المؤمنين مقسمة به . . وعيشك يا أمير المؤمنين ما أرد ابن عمي وأريد غيره لى محبوبيا ، ولا اخترت إبعاده ورمت وصال غيره من العباد وحق علام الغيوب ، الا أنى امرأة لا أحب قرب الرجال ، وقد بغض الله لى أخبية النساء . وربات الجبال وقد أحببت ماترى من القتال والتقلد بالسيوف الصقال والرماح الطوال ، ولست أعد من جملة النسوان يا خليفة الرحمن ، وان سيفى حجلى ، والغبار كحلى ، والحصان أهلى ، (ص ١٧٩) .

وتساءلت مستنكرة أن تتزوج من الحارث أو بغيره « فما الذى أصنع يا أمير المؤمنين بالحارث وبغيره من العالمين ، وهنا وثب الحارث قائما على قدميه ليعلن أمام أمير المؤمنين أنه يتزوجها على شرط يكون فيه رضاها ، وذلك أن تكون سماء يراها ، ولا تكون أرضا يطاها . وهنا اتجه أمير المؤمنين إليها ليلفها أن الله خلق النساء للرجال حتى يتناسلوا حكمة قصاها ، وليس للمرأة الا بعلمها حتى يستترها عن يراها ، وإذا كان ابن عمها يريد أن يتزوجها ، فقد شرط على نفسه شرطا سمعته ، فيطلب منها أمير المؤمنين أن ترجع لما يؤمرها به امامها اذ أن أمره فرض على الأمة فقد قال تعالى يا ايها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم) وأعلن أمير المؤمنين بحكم الشرع أنه يعقد عقدة النكاح بنفسه وأنه يكون متوليا قضاءها فسكنت الأميرة حياء فالتفت أمير المؤمنين الى القاضي وطلب منه أن يعقد عقدة نكاح ذات الهمة على ابن عمها الحارث وتم العقد وذات الهمة تتساقط دموعها كوابل من المطر وقد قضى الأمر وأمر المنصور الخدم أن تنثر من الذهب والجواهر على أرباب الدولة ، وكان يسوما مشهودا ، ذهبت الأميرة الى سرادقها وانحارت

الى سرادقه وهو لا يقدر أن يملا عينيه منها بالنظرة ولانال مقصوده منها (١٦٨ - ١٨٠) .

ولقد حاول الحارث وصالها وأن يجعل الزواج واقعا فعجز فقد صدته ذات الهمة فلما عجز وأعيته الحيل لجأ الى شيطان بنى سليم عتبة بن مصعب فشكا اليه من هوى ابنة عمه ووعدته بمائة دينار ونوب ديباج وعمامة وفرسا من خيار الخيل ، ان فضيت حاجته ، فأعطاه دانقسا من بنج طيار اقريطش مسحون بالكبريت الأزرق ، لو طعم منه حبة لجمل لغاب عن الوجود أجمعه ، وطلب منه أن يستدعى اليه خادمها وأخوها فى الرضاعة مرزوق ، الذى تربى معها على ندى واحد ، وهو الذى يصحبها فى السفر والحضر . وحين حضر مرزوق حاول أن يجذبه اليه ويقنعه بأن يساعده على وصالها فهو زوجها فى الحلال وما فى اجتماعه بها من حرام وقدم له ألف دينار رفضها مرزوق وفد قبل القيام بالمهمة وأخذ البنج وقدمه لذات الهمة فى مشراب فشربت منه وهى فى أشد حالات العطش وما ان استقر الشراب فى جوفها حتى مالت على فراشها لاتعلم الليل من النهار . وأقبل الحارث وهو يظن أنه فى منام ، ولا يصدق أن لحظة وصالها قد حانت . وبعد أن قضى حاجته تركها فما قام عنها الحارث حتى علقت منه بإذن الله تعالى لانفاذ القدرة ، فاما أفاقت ذات الهمة ونظرت الى نفسها فى تلك الحال أرادت أن تقعد فلم نستطع من شدة البنج ، ثم انبا تقايتيه مثل قوالب الجبن ، وجردت حسامها تريد أن تقتل مرزوقا الذى مكن منها زوجها ، فمنعها أبوها فما فى الحلال عيب؟ ومع ذلك فقد أقسمت لئن وقع الحارث فى يدها لتقتله شر قتله .

لزمّت ذات الهمة البيت وحرمّت الركوب واحتجبت وأظهرت المرض والكسل والأمراء يأتون إليها والأمير عبد الله يتوجع لوجعها ، كل هذا يجزى وسرها مخفى غير معلوم والأيام تمضى الى أن آن أوان الولادة بقدرة صاحب الازادة وجاءها الطلق بإذن خالق الخلق ، وقد آتاه ظهور الولد كما يشاء الفرد الصمد وأخفت

ذات الهمة الوجع وتجادلت ، وأعانها على الولادة صاحب الارادة ، فولدت غلاما عند السحر ، ولونه مثل الليل معتكر ، أسود أغبر ، مفتول الذراعين ، أسود العينين . أزج الحاجبين فلما ان رآته النسوة وقعت عليهن الخدمة ، وبكى في وجهها ، وكان هذا الأمر غريبا فهن يعرفنها طاهرة الذيل ، بريئة من الشك والخيل .

لقد كانت ذات الهمة تحتقر الحارث وكان الحارث يحبها . وفي الوقت نفسه يمتقتها ، ويخاف منها لأنها ترفضه وبين الاحتقار والحب والمقت والخوف ولد عبد الوهاب . وقد فسرت ذات الهمة ميلاده العجيب بأنه صنعة الملك القادر ، يصنع الأكابر ، ويرفع الأصاغر ، وهو الأول والآخر . يخرج الحي من الميت ، ويخرج الميت من الحي ، ويخرج الأبيض من الأسود ، ويخرج الأسود من الأبيض يفعل ما يشاء ويحكم ما يريد .

وقد بدأت المشكلات تواجه ذات الهمة وتواجه عبد الوهاب في اليوم الأول من ميلاده ، فاقترحت بعض النسوة أن تقطع سرة الغلام ربحاً في أمره لئلا يبقى معيرة الى يوم القيامة وتفضح بين الأعداء ، وإن كان ولا بد من الاعلان عن مولده فلتعطه لهن حتى يقتلنه ويشعن في الحي أنها رزقت من الحارث ولدا ومات ورماء الزمان بصرور الآفات . فرفضت ذات الهمة نصيحة في لا تخشى من الحق فالولد قد جاء نتيجة زواج صحيح ، وعقد زيج ، عقده خليفة الله المنصور ثاني خلفاء بني العباس المبرئين من الأدناس ، وهي امرأة قد شغلت عن الدنيا بالآخرة وهي لا تريد غير وجه الله . فمن شاء أن يغضب ومن شاء فليرض . ولله في ذلك ارادة . (ص ٢١٢ - ٢١٦) .

وكانت هذه الارادة بداية الطريق لاغتراب عبد الوهاب اغتراباً مرا وقاسماً .

ولم يكن حظ أبى زيد أفضل من حظ عبد الوهاب فهو قد ولد مثله أسود بلون العبيد بينما أمه وأبوه أبيضان فوجهه بالشك منذ اللحظة التي كشف فيها وجهه لأشراف

قبيلته وقد حدد هذا اليوم في معظم الروايات بيوم السبوع فهو اليوم الذي يقدم فيه الطفل الى جماعته ليسمى وينقط .

وفي سيرة بنى هلال المطبوعة يذكر أن خضرة زوجة رزق عند تمام حملها ولدت غلاما أسمر اللون وراح المبشر الى الأمير رزق وبشره بالغلام ففرح به وذبح الذبائح وأقبل الناس يهنئونه ، وبعد سبعة أيام أتى الأمراء لرزق لينقطوه فجاءوا بالغلام وكان أول من رآه هو سرحان أمير بنى هلال فرآه أسود مثل العبيد وأنشد :

يا أمير رزق هذا خليفتك

هذا أبوه عبد أسود

(السيرة ص ٢٧)

وتشابه الروايات بعد ذلك فالحاج عبد الظاهر يروى أن من عادة السلاطين :

« يودوا طست من ذهب ينزلوا به المولود وسط الديوان عشان يشوفوا ايه يباركوا له . . لرزق بن نايل ودوا الطست الذهب ده ينزلوا فيه المولود ، نزله وسط العرب . . لقيوه عبد أسود يعنى غطيس عبد . »

ولا تختلف رواية عبد السلام حامد عن هذه الرواية الا بزيادة وأن الذي كشف وجه الغلام كان أخا رزق السلطان حسن . وهو يتفق في ذلك مع الرواية المطبوعة وتضيف رواية قيحه صفة على السواد بأن « ضمايله ضمايل حر » . (ص ٥٨)

أي أن خلقته خلقة حر .

ويروى عوض الله عبد الجليل أن انعرب قد فرخت يوم مولده وأتوا بجذوعهم ودقوا الطبول في ليلة السبوع .

فرحت العربان وآتت ناحيته

فرحت العربان وآتوا جموح

واندقت الافراح في ليلة السبوع

واقتربوا من أبى زيد وكشفوا غطاءه فوجدوه
قد جاء فى لون العبيد أسمر لم يأت بلون أبيه:

قربوا على البطل أبو زيد وكشفوا القلوع
لقيوا الهلالى أسمر ولا جالباه
لقيوا الهلالى أزرق بلون العبيد
لكن وجهه أحل من الغنـب والزريب

وكان الذى علق على هذا الميلاد الغريب هو
الأمير سرحان فقد رأى أن أمر الله عجيب ، وقد
طلب الستـر من الاله على العصاة والمذنبين فأم
الطفل وأبوه أبيضان ، وهو يسأل مندهشاً
لمن جاء هذا الطفل ؟

قال الأمير سرحان امر الله عجيب
من رحمة البارى يستر على من عصاه
أمه وأبوه بيض وهو الولد جه لمن

وهو لم يكتف بالتلميح بما حدث ، وإنما عبر
تعبيراً صريحاً عن شكوكه فى خضرة فان ما حدث
هو مسببة للهلايل فهى قد هوت عبداً من العبيد
بينما يقولون انها شريفة من خيار النسب :

بقت مسبه والهلايل جالسين
ياحيف خضره تهوى عبد لابس عبا
ياحيف تهوى عبد يا حى م الجلب
قالوا شريفه من خيار النسب

وتدخل رواية جابر أبو حسين فى تفاصيل
دقيقة عن هذه اللحظة ، فقد كانت لحظة فرح
على القبيلة كلها . لقد ولدت جميع النسوة
اللائى كن مع خضرة عند بركة الطير ذكورا .
فقد كانت هذه الساعة استجابة لدعائهن وحتى
الخيـل أنجبت أفراسا .

وقد ركزت الرواية على خضرة فهى بعد ان
أنمت مدة حملها وضعت غلاماً من نسل صاحب
الوسيلة ، أى الرسول صلى الله عليه وسلم
وجاء الغلام أسمر اللون هناها عليه الجميع .
الصغير والكبير ، وفرح لها الجميع : الغائب
منهم والحاضر :

تمت التسع شهر عدنان
تمت تاسع شهر عدنان

وضعت غلام الأصيلة
سبحانه من صور الرحمن
ولد نسل صاحب الوسيلة
جابت غلام أسمر اللون
هنتها امرد وشايب
فرحت لها جمعت الكون
حاضر عرب ويا غايب

كما ولدت جارتها سعيـدة زوجة نجاح
عبد رزق الهلالى ، ولما وصل الخبر اليه ذهب
لسيده ليبشره بالنبأ ، وخطف من راسه
طربوشه وهو بين الجموع تعبيرا عن شدة
فرحته ، وسأله أن يعطيه بشارة هذا النبأ :

دخل العبيد ع الجمع يدوس
ليال الهنا تلف تيجى
من على راس البطل خطف الطربوش
وقال له هات البشاره ياسيدى

وعندما سمع رزق كلام عبده وقف على
قدميه ، وقد كادت الفرحة أن تأخذ بعقله ،
ووهبه ثمانين هجينا :

وقف رزق على القدمين
كان العقل منه هجينه
قال انا عربى اصل قديمين
بشارة انقلام ثمانين هجينه

أخذت العبد الفرحة . فذهب الى اسطبل
الخيـل فوجد فرس رزق بدورها قد أنجبت
فرسا كحيله :

من الفرحة راح يسقى الركائب
أقبل على اسطبل الخيل
راحت الليالى الكحيلة
بيص وهو داخيل
لقى فرس رزق وضعت كحيله

ولقد عاد نجاح الى سيده ليبشره بالكحيلة ،
فان الدنيا قد أعطت رزق اليوم ابنا ورسا .
فى هذا اليوم ولد أبو زيد وولد صاحبه وعدوه

ورفقاؤه في مسيرة حياته كما ولدت فرسه .
ولقد منح رزق لصاحب البشارة عشرة جمال :

اعلم الدنيا معك جات

(تكرر)

كلام جد لم فيه تكوره

الغيل وضعت نسايات

والنساء وضعت ذكوره

قال ابن نائل :

وبشرة الكحيله عشر جمال

يبقوا تسمين جمل من مالى

لنجاح والمقلب ليه مال

فرحان لى ربي عطاني

وقد ذبح الذبائح وعزم جميع من يتصل به
من قبائل الهلالية وبطونها : زغبى ، ودريد ،
وهلال ، وبذل مجهوده في أن يكفيهم ، وهناه
الجميع ، فان هذا الولد قد منح الوارث من
أن يرثه :

كلنى جميع الى موجود

مفيش صغير ولا كبير

ال ما كان فى الجمع موجود

وبذل عليه جهده الأمير

وهنته القوم كله

مبارك منعت الوارث

وفى يوم السبوع اجتمع العرب ليحتفلوا
بالمواليد وكان على الأطفال أن يرسلوا الى مجلس
العرب ليسموهم أمام الرجال . وكان أول من
وصل من المواليد ابن السلطان سرحان صاحب
النسب الرفيع وقد فرح الجميع بمولده فكشف
الأب وجه ابنه فوجده جميلا كالكرم الطارح :

كشف وجه ابنه بيده

سرحان: كشف وجه ابنه بيده

عند التسمي بحاله

على نسب أبوه وجهه

كل العرب فارحه له

لقى وجهه جميل وحسن

(تكرر)

حلو وكما كرم طارح

وأمسك رزق بالفين من الدنانير ليعطيهم
نقطة لابن السلطان حسن :

مسك له رزق الفين دينار

عطاهم لابن الريدى

وانتظر حضور ابنه ، فقد رفضت الأم أن
تعطى ابنها ليسموه بعيدا عنها ولكنها تحت
الضغط أعطته لهم ، فاخذته نجاح فوق صينية ،
وكان أول من قدم له الطفل هو سرحان، فكشف
الغطاء عن وجهه فوجده أسمر زيبى :

دلى الغلام قدام سرحان

ابن رزق دلوه قدام سرحان

وجد اللون أسمر زيبى

بقى قلبه على طول فرحان

قال : صلاة النبى يا حبيبى

لم يتوقف سرحان طويلا أمام سمار المولود
وانما تعداه الى تهنئة رزق به فطلب منه أن
يفرح ، فقد أعطاه الله ابنًا يسود به القبائل
وليس مثله فى ذلك أحد ، فهو بطل بنى هلال ،
وأمسك بأربعة آلاف دينار وألقاها نقطة على
صينية الطفل ، ثم داروا بها على العرب الجالسين
فى المجلس وكل منهم يقدم للطفل النقود
المناسب الى أن وضعه أمام غانم بن ماجد بن حمير
فراى أمامه طائر الموت يحوم ، وكان القاضي
فايد بجواره ، وظهرت عليهما علامات الدهشة :

دلاه قدام غانم بن ماجد ابن حمير

غانم كشف لثامه

وطير النيا ف وجهه حمير

كان القاضي فايد موجود أمامه

كشف لثامه وبصوا على اللون

وقالوا عشنا وراينا العجايب

قلقد كانت نادرة من الغرائب أن يوجد دليلاً
لأبوين عربيين أسود اللون وأخذ غانم يسخر

من أم الغلام خضرة ، ويسأل فايد أن ينظر فعل زينة الهوانم ، وهو يتصور أن هذا الأمر لن يمر بسهولة ، فان ميلاد هذا الطفل سيستبعه الحراب فهو لم يأت بلون خضرة ولا لون رزق :

**قال له : شوف زينة الهوانم
جايبه الولد عبد على طول
جايبه الغلام عبد على طول
ياسلام خربوا القبائل
ياصاحب النظر بص وطول
لالون خضره ولا ولد نايل**

واخذ غانم يسخر من خضرة وكان أول من اتهمها وشكك في شرفها وفي طفلها وقد استمر في حديثه للقاضي بدير فسأله ألا يلومه في شكه الذي يبنيه على تصور أن المرأة قد طالمت مدة توقفها عن العيال لذا فهو يظن أنها مالت عن الصواب .

**غانم قال له : ماتلومشى على
(تكرر)**

**ماقعدتها بغير عيال طالت
اصله الرازق قاعد حى
اظنها انها خضره مالت**

لم ينكر القاضي على غانم قوله وعبر عن موقفه بأنه يشك في الموقف كله فسبحان علام الغيوب ، فما يحدث هو فوق تصوره لقد انقلب حظ رزق والسبب في ذلك النساء .

**قال القاضي سبحان علام الغيوب
دى حاجات فوق النهايه
يبقى زهر رزق راجع مقلوب
ياسلام يافعل الصبايا**

أضاف موقف غانم والقاضي شخصية جديدة لها رأى في الميلاد الغريب لابن رزق وهو أخوه عسقل فقد لاحظ الحوار الدائر بينهما . ليكون تدخله بداية الطريق لغربة واغتراب أبى زيد الهلالي سلامة .

وأما أبو زيد في رواية عرب الشوا بشمال نيجيريا فلم يكن السواد مشكله . فليس من المعقول أن يكون الحديث هناك عن اختلاف أبى زيد ، رده الى أنه أسود . فأبو زيد عند عرب الشوا قد لبس اللون الأفريقى كما لبسه جميع العرب هناك . لذا كان من الطبيعى أن يستبدل بالسواد شيئا آخر وهو القوة الخارقة التى بدا عليها الطفل وهو ابن أسبوع فقد أراد الأب أن يراه فأمسك الطفل بيده فأمسك الطفل يد والده فعجز الوالد أن يسئل يده من ابنه حتى نام الطفل فظن هذه القوة الخارقة مرتبطة بتغير في قوى الطفل الكونية فحسبه سعادة قد تأكله وتاكل عياله :

« وأبو زيد يوم ولدوه تم سبع أيام أبه جاء اليه ولمسه يريد يشفيه ، ومسك أباه من ايده أباه عجز ما يشل ايده لأجل هو شديد من أبيه عنده قوى كبير الأم قالت للأب اصبر .. كان نعس يخلى ايديك وصبر حتى أبو زيد نعس وخلق ايد أبه والأب سل ايده »

(Stories of Abu Zeid. p. 2)

وكان ذلك أيضا بداية لفقدته لوالده وعيشه اغترابا طويلا .

وإذا كان أبو زيد قد ولد في أحضان أبويه فان هناك عددا من الأبطال ولدوا في الغربة وقد انتسبوا الى غير آبائهم مع أنهم كانوا أحياء . من هؤلاء الأبطال بديع الزمان ابن حمزة البهلوان وعرنوس بن معروف بن حجر .

- ٣ -

لقد ولد أربعة من أولاد حمزة البهلوان الخمسة في الغربة ، ولكن بديع كان هو البطون الذى احتل المكانة نفسها التى كانت لأبيه . أحب أمه سلوى الأمير حمزة حبسا شديدا ، بعد أن التقت به في ساحة المعركة . وكان أخوها فارس صيدا حامى السواحل ، يقف أمام حمزة البهلوان بفردته لينمنعه من دخولها ، وكانت أخته مذنلة بكل أنواع القتال . تقف الى جواره . وكانت ذكية استطاعت أن تأسر عمر العيار ، إلا أنه تمكن بحيلة أن يأسرها ، ويذهب بها الى أخيه حمزة . وكان أخوها حامى السواحل يجالذ الأمير حتى أن السيرة لتصفه في صراعه

مع حمزة بأنه : « كان ثابت العزم متين الحيل ، لايزيحه الوف من الرجال ، ولا تروعه أسود الدحال ، ولذلك تعب الأمير في قتاله وانحلت مفاصله ، وأيقن أنه لاينال المقصود وربما تغلب عليه أيضا (قصة حمزة البهلوان ج ١ ص ٢٢٠ - ٢٢١) . ولكن الأمير حمزة استطاع في النهاية أن يأسره . والتقى الأمير حمزة بها ، فبهت من حسنها ، واعتدال قوامها ، وقد وقعت في قلبه موقعا عظيما ، وحدثته نفسه أن يتزوج بها ، وكذلك سلوى فانها عندما رآته وقع في نفسها ، ورأت على وجهه علائم الحب والهيام ، ولقد رأى عمر أنها وحيدة بين النساء ، وطلب من الأمير أن يعتمد عليها ، وأن يتخذها زوجة فهي لاتنلق لغيره ، واستمع الأمير الى قلبه ، وإلى عمر ، واتفق مع المعتدى وأخته سلوى أن تكون له زوجة . واشترطت ألا تتزوج به الا في المدائن عند زواجه بمهر دكار بنت كسرى ، فأجاب طلبها ، (ص ٢٢٢) . ومرت أحداث كثيرة وزمن طويل قبل أن يتم هذا الزواج . ولحظة اقتراب مواعده كانت مهردكار وسلوى تترقبان لحظة اتمامه ، وكانت سلوى مع شوقها للاسراع بالزواج تحسد مهردكار وتكدر منها ، فهي تعرف أنه لو كان للأمير ألف زوجة لايفضل واحدة على مهردكار . وسلوى تعلم أنها ستلاقى بعد مدة من الأمير برودا وفتورا مهما يكن بينها وبينه من الحب والمودة وقد مر عليها من البراهين الدالة على ذلك ، فان الأمير كان يقضى أياما لا يأتى لزيارتها ، مع أنه كان لايطبق تمضية ليلة واحدة لايزور فيها مهردكار وكان لايقدر على النوم دون أن يأتى صيوانها ، يراها وتراه ويسامرهما ، فضلا عن أكله وشربه على الدوام عندها ، وبقربها ، وكانت لاتعرف كيف يكون حالها مع مهردكار ، وهل تقدر على تحوله عنها اذا أصبح زوجها وانتهت بفكرها أخيرا الى انه ان أكرمها بعد زواجها مثل مهردكار وسوى بينهما في المعاملة بقيت عنده والا سألته أن يرسلها الى مكة عند أبيه تقيم هناك (ج ٢ ص ٨٥) .

وقد كانت شخصية سلوى حادة معتزة بذاتها صاحبة موقف لاتراجع عن قرارها . ولقد دخل

حمزة عليها ، وعلى مهردكار في ليلة واحدة ابتدا بمهردكار ثم تنى بها . وحين أتى الى صيوانها ، وجده مزيئا بكل زينة فاخرة ، ولم يكن أقل بهاء من صيوان مهردكار ، فلاقته مرحبة به ، وقبلت يديه ، وأبدت له كل مؤانسة وملاطفة واستئناس ، وجلست وياه في سفرة المدام ، الى أن لعبت الخمر برأسيهما ، فنهضا الى المنام ، فعلقته منه في ليلتها . ولقد صرفت سلوى كل عنايتها وجهدها لتجعل الأمير ينصف بينهما وبين مهردكار ، فلم تنتفع من ذلك ولا قدرت عليه ، لأن الأمير لم يكن ظالما غير أن قلبه كان مولعا كل الولوع ببنت كسرى ، وما صدق أن نال مراده منها وصارت زوجته ، فكان لا يأتى سلوى الا في الأسبوع مرة ، او في كل أسبوعين مرة ، وهي صابرة عليه مؤمنة بأن حبه لمهردكار لابد أن يقل ويضعف فيعاملها مثلها ، غير أنها كانت ترى حبه لمهردكار قد اشتد وكثر وعظم ، بينما فتر من جهتها وبرد ، فاغتاضت لذلك ، ورات نفسها حاملا ، فأقسمت أن تشار من الأمير . كان كبرياؤها يدفعها الى البعد عن الرجل الذي تحب . حاول الأمير أن يثنيها عن عزمها فلم يستطع فهي ترى أنه لاخير في البقاء فجعل يتلطف بها ، ويعدها بكل خير ، وهي لاتقبله ولا ترضى أن ترجع عن عزمها ، وحاول أخوها أيضا أن يثنيها فلم يستطع ولما رأى الأمير أن لابد من تركها له ، دعا الأمير عقيل وطلب منه أن يسير بالأميرة سلوى الى مكة المطهرة (ص ٩١ - ٩٢) ، سافرت الأميرة سلوى الى مكة وبقيت هناك عند الأمير ابراهيم وقبل أن تضع حملها . كان عمر العيار قد أسر عمر بن شداد الحبشى وصقلان الرومى وتركهما يكتسان أسواق مكة عبر أنهما استطاعا أن يهربا الى المدائن . وقد غدرا بالأميرة سلوى وأسراها وذهبا بها الى عدو حمزة روبيين الغدار ، فقدمها هدية الى شاه مدينة زوال وكيوال ، فتلقاها بالقبول ، وأراد أن يتخذها خلية ، وعندما راودها عن نفسها ، لم تتصرف بالحدة هذه المرة ، وانما تعاملت مع الموقف بعقل ، فهي تخشى على مافى بطنها ، فسألته أن ينتظر عليها الى أن تضع حملها ، فانه لايمكن الزواج قبل الوضع ، فاستجاب الشاه

لطلبها ، وانتظر وفي الوقت نفسه خاف أن
تهرب منه ، فوضع عليها الحراس والعيون ،
وبقيت عنده حتى ولدت مولودا ذكرا ، فلفته
واعتننت به ، وربطت في يده عضادة منقوش
عليها اسمها واسم أبيه حمزة البهلوان (ج ٣ -
ص ١٤٤) وكان ذلك تأكيدا لاستمرار غربة
واغتراب الطفل .

ويختلف عرنوس بن معروف بن حجر
ابن اسد في ان امه لم تمت عند ميلاده ويتفق
معه في انه ولد غريبا . ولقد تسبب في ميلاد
البطل الغريب جده الرين حنا ملك جنوى .
لم يكن هذا الملك موافقا على زواج ابنته مريم من
معروف سلطان القلاع والحصون . فخاف جوان
على نفسه وارسل البرتقش ساعده الايمن
بكتاب الى نعيم اميل ليعطيه مائة بقل محملين
بالقماش ويسير به الى دير الشقيق حيث تقيم
مريم ، فلقد سقطت مريضة ونصح الطبيب
معروفا ان تغير مريم مكان اقامتها وان تسكن
مكانا معتدل الهواء ، وان تبقى فيه ثلاثة اشهر
تعود بعدها . ويبدو ان هذه الوعكة التي
اصابتها كانت من اثر الحمل . فاقترح الطبيب
ان تذهب مريم الى دير الشقيق فهو اصلح هذه
الامكنة واقربها لهواء بلدتها جنوى .

على حالهم وصعد الى أعلى المكان ، وسار حتى
وصل الى مكان نوم مريم ، وأخرج منديلا مطبقا
بالبنج الطياري ، فرده على وجهها وهزها ،
وتأكد أنه القى النوم على النوم ، وجعلها في
كيس وحملها خارج الدير ، وسار بها حتى
وصل الى يافا ، فدخل على ملكها ، فطلب منه
ان يقادر يافا فوراً ، فهو لا يستطيع ان يحمله
من معروف ، فنزل بها الى البحار وسار طالبا
جنوى . وافاقت مريم بعد ثلاثة أيام ، فوجدت
نفسها في غليون في عرض البحر مع البرتقش ،
وادركت مريم كل ما يرمى اليه ، فبكت بكاء
شديدا ، وسلمت أمرها لربها . وتوكلت عليه
في كل أمورها ، وتوصلت اليه بخير البرايا ،
وجعلت تطلب الفرج من الله ، وبينما كانت
تطلب الفرج من صاحب الفرج ، واذ بالبحر قام
وقعد ، وخرجت أرياحه من سائر الجهات ،
وغضب البحر باذن مدبر الأمر وعصفت الرياح
كما يريد الفتح ، وقويت الرياح حتى انكسر
أحد ألواح الغليون . مرت ثلاثة أيام والبحر
غاضب لا يهدأ والرياح عاصفة ليل نهار والقبطان
عاجز عن تسيير الغليون . وفي اليوم الرابع
هدأ البحر وراق وظهرت الشمس والقمر فاخبر
القبطان من معه ان عليهم ان يتوقفوا عند
جزيرة العبرانيين فان فيها اخشابا كثيرة تمكنهم
من اصلاح السفينة .

وصاروا بالغليون الى ان اتوا الى تلك
الجزيرة ، وقف الغليون على مينائها ، وطلّموا
الى البر ، وتاهت مريم فقد جاء المخاض ، وقد
احسست بالطلق ، وزاد عليها الألم ، فاخبرت
البرتقش انها تريد ان تقضى حاجة ، فاشار
عليها ان تقضيها داخل دير قريب منهم ، حتى
تكون بعيدا عن الرجال . كان يعلم انه ليس لها
من سبيل الى الفرار ، فقد كان الدير خرابا من
مدة سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام ،
وكان الجن اذا ارادوا ان يهربوا هربوا منه ،
فهو مقفر لم يمر عليه أحد من البشر ،
ولم يسكنه طير ولا وحش ولا يراه شمس
ولا قمر . ولم تكن مريم تعلم من أمر الدير
شيئا . كان كل ما يعينها ان تجد مكانا تستقر
فيه ، لتضع مولودها . سارت الى الدير ، وهي

أخذ البرتقش البغال المحملة بالقماش الى دير
الشقيق ودخل على معروف ، وقدم له الهدايا
وطلب منه خطابا ليسير به الى صاحب حصن
صهيون عماد الدين ، ابن أخت معروف وخرج
من عنده وعاد الى معروف ليشكو له سوء معاملة
ابن أخته ، فهو لم يهتم بخطابه ، وأنه أساء
اليه ، وسب معروف ، فغضب معروف من
ابن أخته واتجه الى قلعة صهيون ليؤدب ابن أخته
فخلا الجو للبرتقش فاقام في الدير والرجال
محيطون به ، فأخذ يلاطفهم ويمازحهم ويرق
لهم ، حتى استولى على قلوبهم ، وسلموا له في
أموالهم ثم طلب نارا لأن الحمى قد أخذته ،
فالقى فيها البنج فانهقد الدخان وعقب ذلك
المكان فشم جميع الرجال ، فنقلت رءوسهم
ووقعوا على الأرض من ساعتهم ، واذ به تركهم

تأمن عليه هنا في الدير مع الجن ، أكثر مما لو أخذه معها في الخارج ، فانها تخشى عليه ان يرميه البرتقش ومن معه الى البحر ، وهي على يقين ان الذي أوجده لا ينساه ، ولا يتركه يجوع ويمطش ، فهو آمن عليه منها ، فهذا حكم ، وقدر ، ثم وضعت رأس الغلام وتاوت وبكت ، (سيرة الظاهر ٢ ج ٢ ص ٨٨ - ١٠٣) .

ثم خرجت وقد شعرت بثقة في أهل خدام المكان . ووقفت أمام بابه وحادثت خدامه : « أقسمت عليكم يا خدام هذا المكان ، وعمار تلك الأرض ، والاطوان ، بحق من خلقكم ، وأنشاكم ، وعلم سركم ، ونجواكم ، وبحق السيد سليمان بن داود عليهما السلام ، وبحق موسى ابن عمران ، والكتب الأربع ، والقرآن ، وبحق محمد سيد ولد عدنان ، وبحق ما تعتقدون من الأديان : أنكم تحرسون هذا الصغير وتحفظونه من كل كبير وصغير ، ولا تسلموه لأحد من الناس ، الا لمن يحلف لكم بالاقسام ، والإيمان أنه يأخذه ، ويوصله الى أمه وأبيه ، وان خالفتموني استغثت عليكم بالله وأشكوكم الى رسول الله يوم القيامة » والموض على الله ، وديعتي عندكم ، فاحفظوها ، ووصيتي اليكم فلا تنسوها ، وان فرطتم في كلامي ، وأهملتم أمر غلامي ، يرسل عليكم شواظا من نار ، ونحاس ، فلا تنتصران ، ثم انصرفت الى القليون ، (ص ١٠٤) وقد تركت الابن لقدره يواجه غربة واغترابا وقد فقد أبويه .

- ٤ -

وهناك ابطال ولوا في يتم ولم يوللوا في
غسرية . ومن هؤلاء ضاراب بن بهمن ،
وسيف بن ذى يزن والصحاح بن جندبه
الكلابي ، فقد ولوا في يتم ولم يوللوا في
غسرية .

لقد كان وجود ضاراب نفسه غريبا فهو ابن الملك بهمن . وكان هذا الملك جبارا عنيدا ، وفارسا سنيديا ، يعبد النار دون العزيز الجبار ، ويسجد

بذكر اسم الرحمن وتوسل بسيد ولد عدنان ، فلم يمنعها من ذلك مانع باسم الملك الحافظ الرافع ، فما ان دخلت الدير حتى رأت فيه حوضا كبيرا ، وهو من الحجر الأزرق ، فنزلت داخله ونزعت سراويلها ، وقد اشتدت عليها الحال ، وهي مسلمة أمرها الى ربها ، فسهل عليها أمرها فلم تلبث الا ساعة حتى وضعت غلاما ذكرا . كأنه البدر اذا تكامل في ليلة أربعة عشر . له خال أخضر ، على خديه قرص عنبر يفوح عليه ، فلما وضعت أخذتها الحيرة فلم تعرف ما تصنع وازدادت حيرتها ، وخافت على ولدها من الكفار فبكت بقلب حزين ، وفؤاد غبين ، فقد كانت حيرتها تتصاعد الى ذروتها ، فليس لها من ملجأ تهرب اليه ، وليس للغلام من سبيل للنجاة .

ويبدو أن حزنها أثر في نفس الجن فاذا بصوت يقول لها : « يا خلق الله قد أحرقتي بنارك ، وأفجعتني ببيكانك ، وما حل بك . ثم طلب منها أن تخرج البقعة ، التي اقترح عثمان بن الحيلة على ببيرس أن يأخذها هدية لمعروف ، كانت الهدية عبارة عن بدلة مولود صغير فيها مطوة وحزام صغير ، وابرة وموسان ، ولغة صغيرة . وقد وضع جميع ذلك في بيت صغير من الجلد ، وقد طلب ابن الحبل أن يعطى معروفا هذه الهدية لزوجته ، وعليه أن يوصيها الا تنام ، ولا تقوم الا بها ، ولا تفارقها أبدا ، لانه لابد ان يحصل لذلك سبب واى سبب ، وقد تحقق قول ابن الحبل ، وجاءت لحظة أخذها اليها . وقد أخبرها صاحب الصوت بما تصنع بالهدية ، فعليها أن تلبس المولود البدلة ، وكيف تستخدم الابرة ، فلم تكن الاميرة مريم تحسن استخدام يديها . فأخبرها كيف تستخدم المطوة والمقص والموسين والحيط . واستطاعت أن تقطع سرة الغلام ومرسته ، وكحلت عينيه ، والبسته البدلة ، وحزمته ، وفرشت ثوبها له في ذلك الحوض ، ووضعت الغلام عليه ، وقبلته بين عينيه ، وزادت بها النيران ، والتهب منها الفؤاد وتحيرت وتنهدت وقامت على صلبها وأودعته عند الملك الديان الذي من قصده لا يطرد عن بابه عبده ، فهي

لها فى الليل والنهار ، لا يعرف الحلال من الحرام ، ولا يرعى مودة ولا ذمة ، ولم يلد الا بنتا ذات جمال رائق ، وقد قويم ، اسمها وردشاه ، وذات يوم دخل عليها وراودها عن نفسها ، ولم يكن دينه يمنعه فامتنع ، الا أنه اغتصبها بما له من القوة ، والسطوة ، والمهابة ، فراحته منه حاملا بأمر الله تعالى . ولم يمض على هذه الحادثة وقت طويل ، حتى هلك الملك . ولما لم يكن لهذا الملك من يرثه سوى ابنته وردشاه ، لذا فقد اتفق ارباب الدولة ، والوزراء ، والقواد على أن يعرضوا عليها تاج الملك ، فقبلت هذا العرض وما مضت على ذلك الا أيام قليلة حتى ولدت ولدا ذكرا . (قصة فيروزشاه ج ١ ص ١ ، ٢) .

كان يبدو وكأن الأمر تم بصورة طبيعية الا أن هذا الميلاد حدد للمولود البطل طريقه وهو الغربة والاعتراب .

وأما سيف بن ذى يزن فقد كانت أمه قمرية ، جارية أعجمية من جوارى ملك الحبشة سيف أرعد ، أرسلها هدية الى أبيه .

لقد كان ذو يزن أبو سيف يمثل خطرا على سيف أرعد ، فلقد طلب الملك ذو يزن أرض الحبشة ، والسودان ، فسار تتبعه عساكره الأبطال ، والشجعان ، المودودون على الضرب والطمان ، حتى وصلوا الى أرض خضرة وعيون جارية منحدرة ، فتعجب الملك ذو يزن من تلك الأرض النقية البيضاء الكافورية ، وفيها واد من الأودية الحسان قد زخرف بزخارف الجنان وفضله على جميع الأودية الملك الديان ، وهو ذو روح وريحان ، وروضة وبستان وأرواح وغيطان ، وفنون وأفنان ، وجمال حسان ، كأنهن متن حسام يمان مجرد من غمده ، أو تعبان سلخ من جلده ، يفيض ماؤه فيضانا ، وسواقيه وأشجاره بأسقة ، وأطياره ناطقة ، تسمع من له العزة والبقاء يتضاحك الزهر من جنباته ، وتبقى نفحات المسك من حافته ، وقد اجتمع فيه من الطيور ، والبلبل ، والشحرور والزرزور ، والقمرى ، والحمام ، والكركى ، والهراز ، والصقور ، والشواهين ، والجوارح ، والفواهد ، وطيور البحر ، والنسور العادية ووحش البرية .

والغربان النوحية ، والحمام الأهلية . فقرر الملك سيف أن يبنى عليها المدينة الحمراء . وعندما تم بناؤها واستقر عليها ذو يزن عاصمة للملك ، أرسل ليحضر جميع أهله وأقاربه وعشيرته ومرسانه ، ولما وصلت أخبار ذى يزن لسيف أرعد صار الضياء فى عينيه ظلما ، وغضب غضبا شديدا ما عليه من مزيد وشجر ، ونخر ، وكفر ، وتجبر ، وسب الشمس ، والقمر ، والتفت الى وزيره سقرديس ، يسأله النصيح ، فاقترح عليه أن يهدى الملك ذى يزن بجارية يكون على يديها هلاكه . ونفذ الملك سيف نصيحة وزيره فأرسل اليه قمرية أحسن جواريه . وقد أعطها حقا صغيرا فيه مثقال من السم الزعاف ، وأوصاها أن تختلط بالملك ذى يزن ، ثم تضع له السم فى الطعام .

خبأت قمرية الحق بين ذوائب شعرها وهى تلتقى بالملك سيف الذى أعجب بها ، غير أن وزيره يشرب قد شك فى أمرها ، فهو لم يثق بها وظن أنها قد تكون جزءا من مكيده ودسيسة وأخبر ملكه بذلك ، وبينما هما يتحادثان فى أمر الجارية ، اذ برسول وزير سيف أرعد بحر قفقاز العربى الأصل يصل ليليل الملك بأمر هذه الجارية ، فصعد الملك الى قصره ، وسيفه مشهور فى يمينه ، ودخل على جاريته ، فوجدها كالشمس المضيئة ، واستطاعت بأجارتها وذكاؤها ، أن تحتوى الملك ، وعندما سألها عن الحق لم تنكر وإنما أخرجته سريعا وأعطته له وقد قررت أن تؤجل هذا الأمر الى وقت آخر . ولما أخذ الملك الحق أحبها حبا شديدا ، ما عليه من مزيد ، وواقعها ، فحملت من وقتها وساعتها .

وعندما علم ذو يزن بحملها ازداد حبه لها وحكمها فى قصره ونهيه وأمره ، وعلى جميع جواريه ونسائه ومحاطيه وأقاربه وذويه ، وأعطاهما الحكم على جميع ما تملكه يده من المال ، والفضة ، والذهب .

وبعد ستة أشهر على الحمل مرض الملك ، ولم يعلم ان كانت قمرية قد عملت له شيئا من مكرها . أم أن ذلك من عند الله تعالى ، فانقطع عن النزول الى الديوان ، ولزم الفراش ، ولما ازداد عليه أرسل للوزير ، وأحضر جماعه من حجابيه ، ونوابه ،

وإذا كان اليتيم قد سبب غربة البطل واختراجه ، فإن هناك أبطالا ولدوا في اليتيم والغربة معا . من هؤلاء الأبطال جندبة بن الحارث الكلبي والنجرس بن كليب وعلى الزبيق وأيتام بنى هلال .

لقد مرض الحارث مرض الموت وزوجته الرباب حامل ، فلم يمض وقت طويل حتى قضى نجبه ، ولحق بربه . فلما مات اختلفت العرب من بعده ، وفرح أكثرهم بموته ، فقد كانت العرب في ذلك الزمان ، بين قاتل ومقتول ، وناكل ، ومنكول ، وكانت العرب تعظم الحارث ، لأجل شجاعته وقوته وبراعته لأنه قهر العربان ، وأباد الشجعان ، وأراد العربان بعد موته أن يشنوا الغارات على حيه ، وأهله ، وحريمه ، وعائلته ، وينهبوا أمواله ويهتكوا عياله . فلما نظرت زوجته الرباب الى ذلك الهوان بعد العز ، ورات أن العرب قد نوبوا سلبها ونهب أموالها تذكرت الحارث ، وطيب أوقاتها معه ، وشجاعته فبكت عليه بكاء شديدا ، وقررت أن تغادر الحى لتذهب الى أهلها .

وكان الكثير من عبيدها قد طلبوا القفار ، خوفا من الفتن ، والشر ، وقد استقل كل منهم بجارية من جواربها ، ولم يبق معها سوى غلام اسمه سلام .

وذاث يوم طلبت منه أن يأخذها تحت مستر الليل الى حلة أهلها ^{فهي} تخشى أن يأتي أحد ملوك العرب يفضبها على نفسها ، ويتشفى فيها القريب والبعيد ، فقد أقسمت ألا تطاوع أحدا من الرجال ، لا من الأخيار ، ولا من الأشرار ثم ركبت وسار بها العبد في ظلام الليل ، ثم خرج بها عن طريق الحى - وهى لا تعلم - الى حى آخر من أحبياء العرب أميره يقال له دارم . وحين قرب من الحى ، عرج عن الطريق ، وقد حدثته نفسه بوصالها ، لما رأى حسننها وجمالها ، ووسوس له الشيطان أن يفعل الفعل القبيح ، فراودها عن نفسها ، فاعتصمت ، وتوسلت اليه أن يتركها حفظا للتربية ، وألا يضيع قدرها بين العرب ويتركها في عار . ولما أمر على فعلته دافعت عن نفسها وسبته فهو أخس العبيد وهى قد رفضت هذا الأمر نكاحا ، ولن ترضى

وجميع المتقدمين على الجيوش ، والأبطال ، وخووص أهل مملكته ، وكثير من أهل دولته ، وأهله ، وأقاربه وأبلغهم وصيته . فيذكر فيها أن قمرية حامل ، وأنها ستظل حاكمة عليهم بعده حتى تضع حملها ، ثم تربيته حتى يبلغ أشده ، فإن كان المولود ذكرا ، فهو الحاكم ، وإن كانت أنثى فزوجه هو الحاكم عليهم ، فأعلن الجميع السمع ، والطاعة للملك ، ولم تمض أيام قلائل على ذلك حتى مات الملك . وتولت قمرية على المملكة ، وحكمت ، وأمرت ، وولت وعزلت مدة من الزمان ، الى أن أكملت أشهرها ، وجاء وقت ولادتها ، فجاءها الطلق باذن خالق الخلق ، فوضعت غلاما ذكرا كانه البدر اذا بدر ، في ليلة أربعة عشر ، على حده شامة خضراء كما كانت على خد أبيه ، لأن ملوك التباينة تعرف بها من قديم الزمان (م ١ ص ١٤ - ٢٦) . لقد تسبب يتم سيف ساعة مولده في غربته واغترابه .

وكما ولد سيف يتيما فقد ولد الصحصاح جد ذات الهمه يتيما فقد مات أبوه وظهت علامات إخميل على أمه حسنا بعد أيام قلائل من موته . فخافت ذل السؤال ، وقصدت أخا زوجها الأمير عطف فوجدته جالسا بين السادة من قومه فتركته وتوجهت الى زوجته - فوجدتها حاملا - فشكت اليها حالها وما انتهى اليه أمرها ، فتعطف عليها زوجة الأمير وسألته أن تقيم عندها وأفردت لها مكانا وسط بيتها . وعندما عاد الأمير عطف من مجلسه أخبرته زوجته بخبر حسنا ، فدمعت عيناها شفقة على زوجة أخيه ، وسألها أن تكرمها . وبقيت حسنا الحامل ، الى جوار زوجة عطف الحامل أيضا حتى كملت لهما الأيام ، واعتراهما الطلق ، كان ذلك في يوم واحد بقدرة الإله الخالق الماجد ، وكل واحدة منهما في جانب ، وعندهما القوا بل . وكان أول من سهل عليها حسنا امرأة جندبة ، فوضعت ولدا ذكرا كانه البدر اذا بدر . ووضعت زوجة عطف بنتا كانها قمر طالع .

(قصة الأميرة ذات الهمه م ١ ج ٢ ص ١١٤)
وقد كان ذلك الميلاد أيضا السبب في اغترابه ثم غربته .

به سفاحا . ثم انها بكت . والعبد لا يرحمها .
وتقدم ومد يده اليها ، وأراد الوثبة عليها ودفعها
بين يديها ، فسقطت على ظهرها ، ومن شدة
الدفعة تدفق الدم ، ولحقها الطلق . فكان ميلاد ابن
الحارث قد اقتربت لحظته . والعبد لا يرحمها .
وأخذ يشدها ، ويجرها جرا الى ماء قريب منها ،
فطلب منها أن تفتسل من ذلك الدم لتواصله ،
وابتعد عنها قليلا وانتظر حتى تنتهي من غسلها ،
بينما الرباب بجوار النهر تبكى ، وقد ازداد ألمها
واشتد الطلق عليها ، فتمخضت ، وتوجعت ،
وتمنت الموت من شدة ما عانت ، وبعد ساعة
وضعت ذكرا ، كأنه فلقة قمر . فقطنه بخمارها .
وعلفت عليه قصة من الفضة . وفيها الورقة
المكتوب عليها حسبه ونسبه ومن أى العرب فومه
وأهله ، وأخذته فى حجرها ، وألقته تديها ،
ففتح عينيه ، وصارت تنظر اليه ، وتذكرت أبوه
الحارث وتحسرت على ما يحدث لها ولابنها . سلمت
أمرها الى الله ، وأخذت ترضع ابنها وتنامنه ، واذ
بعدها سلام يأتى اليها ، وقد طال عليه الانتظار .
فراى فى حجرها طفلا وهى ترضعه ، فأصابه
الغضب ، وقد آيس من وصالها ، وافهمها بأنها
عصرت بطنها ، وأنزلته حتى لا يقربها ، ولا يتمتع
بها ، فجذب حسامه وضربها على الهام فطير
رأسها ، فوقعت على الأرض ، ومضى العبد الى بعض
الجبال تاركا الرضيع ليواجه مصيره فى غربة
واغتراب .

(قصة ذات الهمة م ١ ص ٨ - ١٤)



وقد ولد رومزان بن الملك عمر النعمان غريبا
ويتيما فى ظروف تشبه ظروف مولد جندبة ، وان
تغايرت مأساة أمه كثيرا عن مأساة الرباب أم
جندبة .

نقد ادعى افريدون ملك القسطنطينية فى رسالة
الى الملك النعمان أن أحد ملوك العرب قد وجد
كنزا من كنوز الاسكندر فيه ثلاث خرزات مدورات
على قدر بيض النعام . وتلك الخرزات من أغلى
الجواهر لا يوجد لها نظير وكل خرزة ، منقوش
عليها بالقلم اليونانى أمور من الأسرار ولها منافع
رخاوص كثيرة . ومن خواصها أن كل مولود علمت
عليه خرزة منها لا يصيبه ألم ولا يحم ولا يسخن

فلما عرف ما فيها من الأسرار أرسل بها الى الملك
افريدون مع هدية ثمينة من التحف والمال . وادعى
الملك افريدون أن ملك العرب أرسل اليه مركبين
فى أحدهما المال ، وفى الثانى الرجال ليحرسوا
المال فتعدى عليهم رجال الملك حردوب حاكم
قيصرية . ويطلب الملك افريدون من الملك عمر
النعمانى أن يرسل جيشا لتأديبه . واستجاب
الملك لطلب افريدون فأرسل ابنه شركان على رأس
جيش لتأديب حاكم قيصرية وفى الطريق التقى
بابريزة وأحبها فأخبرته بأن قصة الملك افريدون
مختلقة ، فهو يريد الانتقام من أبيه . فعاد شركان
من حرب أبيها وحملها معه الى بغداد . وهناك
أعجب الملك عمر النعمان بابريزة ، واشتعل قلبه
بحبها ، فلما ازداد هذا الحب ، لم يجد لنفسه
خلاصا منه ، فنصحته وزيره أن يشرب معها الخمر .
وأن يضع فى القدح الأخير قطعة من البنج . وفعل
الملك بنصيحة وزيره فعلقت منه فى نفس الليلة .
ولما أفاقت طلبت من جواربها أن يمنموا عنها كل
من يريد الدخول بحجة مرضها ، وظلت محجوبة
عن الناس حتى تكامل حملها فأخبرت جاريتها
مرجانة بعزمها على الرحيل الى موطنها لتلد بين
أعطاف أبيها وأمها وطلبت من جاريتها أن تجد رجلا
يسافر معها ليعدهما فى الطريق . ولم تكن
الجارية تعرف سوى عبد من عبيد الملك اسمه
الغضبان ، وعندما رآها وقعت فى قلبه فمشقها ،
وانتظر حتى وصلوا بين الجبال وقربت المسافة
بينها وبين بلدها ، وقد أحست بالطلق فطلبت من
العبد أن يتوقف ومن جاريتها أن تقوم بتوليدها .
وما أن رآها العبد قد نزلت عن حصانها حتى
شهر حسامه وطلب منها الفاحشة .

وقد ولدت غلاما ، وسأله أن يتركها حتى
تصلح الجنين ، وتصلح شأنها وترمى الخلاص .
وبعدها ان قدر عليها فليفعل ما يريد ، فرفض
فقاومته وهى تنشد :

ولو قطعت بالسيف اليمانى
لما خليت فحاشا يرانى

من الأحرار والكبراء طرا
فكيف العبد من نسل الزوانى

وحين أصر العبد وأدرك أنها لن تعطيه نفسها
غضب غضبا شديدا وتقدم اليها ، وضربها

فانتقلت من الدار ، ولم تمض الا أيام قليلة حتى وضعت غلاما تلوح عليه علائم السعد واليمن والاقبال والرغد والدلال ، .

(سيرة على الزبيق ص ١ - ٧) .

وهكذا كان مولده يتيم الأب غريبا .

وهناك أبطال ولدوا في اليتيم والغربة ميلادا جماعيا وهم أيتام بنى هلال . والأيتام مصطلح يطغى الراوى الشعبى على الجيل الذى ولد معظمهم في اليتيم والغربة من أبناء بنى هلال بعد فتح تونس وكذلك الأطفال الذين رحلوا مع أماتهم ، أى أن هناك ثلاثة أنواع من الأبناء في هذا الجيل ، أبناء ولدوا في يتيم وغربة وهم الأكثر عددا ، وأبناء ولدوا في غربة وأبناء رحلوا مع أمهاتهم وهم فى أوائل مرحلة الطفولة ، وقد مات آباؤهم قبل رحيلهم . والأبناء الذين ولدوا في الغربة لم تذكر الروايات سوى ابنا أبى زيد الهلالي سلامة ، زيد وعلى أبو الحلقان .

تتناول الأيتام فى فصل كامل روايات ثلاث للحاج عبد الظاهر والنادى عثمان وعوض الله عبد الجليل . وتجمع الروايات الثلاث على أن رحلة الأمهات قد بدأت حين استولى دياب على الحكم ، وفقد أبو زيد بصره حزنا على موت حسن السلطان وحكم عليه دياب أن يعمل على بير خليفة سبالا ، بملأ للنسوة دلاءهن وقد قرر أن يقتل الأطفال وأن يقرر بطون الحوامل حتى لا يظهر من بنى هلال فرسان يحاولون أن يشاروا لأهلهم وينازعوه السلطة ، علم أبو زيد بما ينوى أن يفعله دياب فاستدعى الجاز زوجته السابقة وابنة عمه وبنت السلطان سرحان من شمة بنت الحسب سيد النسب .

تلعب الجاز فى هذا الجزء الدور الرئيسى فى حماية الأمهات الحوامل والأيتام فى غربتهم . ولقد حازت هذه المرأة إعجاب الجمهور من مستمعين ودارسين حتى ان شوقى عبد الحكيم يراها فى دوق الكاهنة القمرية . والام لهذا التحالف القمرى ، (سيرة بنى هلال ص ٢١) . وقد وصفت الجاز بأوصاف كثيرة ، ولكن الشئ الواضح للباحث أن أجزاء كاملة من أحداث السيرة

بالسيف فقتلها ، وساق جوادها قدامه بعد أن أخذ المال ، وفر بنفسه فى الجبال ، .
(الف ليلة وليلة - الليلة ٥٩ - ٦٧)

لقد ماتت أم رومزان ساعة ولادته وفقد أباه ليعيش غربة طويلة .

ولقد ولد الهجرس أيضا فى ظروف غريبة بعد أن قتل خاله جساس والده كليبا ، فاحتدم الصراع بين اهل أبيه واهل امه الجلينية . طرد المهلهل زوجة أخيه ولم يكن يعلم أنها حامل فخرجت الى بيت أبيها لتلد الهجرس بن كليب فكان طرد المهلهل للجلينية مسببا لغربة ابنه الهجرس واغترابه عن عاله .

(قصة الزير سالم ص ١٣٣) .

ولقد ولد على الزبيق بعد مقتل أبيه حسر الغول غريبا يجهل أصله . كان أبوه واحدا من أهم رجالات أحمد الدنف والمقدمين عنده ، وكان أحمد الدنف مقدما لدرك بغداد يعمل تحت يده جماعة من المقدمين والعياق والشطار .

وكانت دليلة المحتالة بنت شهبوان من أخبت الناس وأمكر الخلق . استطاعت أن تهزم أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصبه ، وجلست مكانه ، وعزمت على قتل أحمد الدنف ، خوفا أن يسترجع منها محافظة الدرك . فخاف أحمد الدنف من من شرها ، فهرب الى مصر ومعه بعض أنصاره ومنهم حسن رأس الغول . واستقر بهم المقام فى مدينة الاسكندرية فهم مسقط رأسه .

سكن حسن بر مصر وتزوج بفاطمة اللبوة بنت الشيخ نور الدين قاضى الفيوم . وكانت فاطمة على قدر كبير من الشجاعة ، حتى انها بارزت أحمد ابن البنى أشجع فرسان عصره وقتلته ، وصارت تتزيا بزيه . وكانت تتميز فضلا عن شجاعتهما بجانب عظيم من المحاسن والكمال .

وقامت مناقشة بين صلاح الدين الكلبى مقدم درك مصر وبين حسن رأس الغول ، انتهت بأن استطاع ابن الكلبى أن يفد به بأن أرسل له جارية قدمت له السم فى الشراب . وخافت فاطمة منه

بنيت وفق تصرفاتها ، فهي التي اقترحت توجيه
أبى زيد ليرود الغرب .

وكانت القوة التي تجمع الهلاليين في معركة
الغرب ، تراقب معنوياتهم وترفعها حتى لا تسقط
في معركة كبيرة كهذه ، وهي التي أوحت الى أهلها
بإبعاد دياب عن المعركة حتى تحين اللحظة
الحاسمة . وحين تحتاجه توحى بإخراج الحفاجي
لإلقاء الزناتى خليفة . وكانت وراء كل التدابير
الحاسمة في السيرة منذ أن بدأت التفرقة . ومن
هنا كان طبيعيا أن يعطيها والدها الثلث في
مشورة القبيلة وهي ابنة أربعة عشر عاما ، وأن
يجمع بنو هلال بأن لها حق في ارت أبيها في الملك
بوصية والدها ، فيكون لها الثلث في المشورة وبعد
وفاته لا يقضى أمر دونها . ولا يفتأ يذكرها
الراوى الشعبى النادى عثمان :

ست العيون الرياشي

كلامها وسط العرب جاز

كلامها مصدق وماشي

وعند التغنى بها لا تنسى الرواية أن تذكر دائما
أنها امرأة . وهي نفسها لم تنس أنوثتها ، فهي
العتاة الجميلة صاحبة المشورة :

بعثوا للجواز أربع مراسيل

قال يا عزك يخبروك

احضري يا ست الخلاخيل

ولاد عمك عازوك

ولكنها كانت تتخلى عن أنوثتها وتتناسى عشقها
للمرجل وتترك كل ما يتصل بوجودها في سبيل
القبيلة ، فقد تركت زوجها الأمير شكر الذي تحبه
لتصحب بنى هلال في رحلة التفرقة ، وكانت
علاقتها بأبى زيد فريدة ، فلقد كانت المرأة المقابلة
له والمساوية له في وقت واحد . كما كانت هي
المرأة الوحيدة التي لجأ إليها أبوزيد في محنته بعد
أن فقد بصره وحكم عليه أن يكون سبلا على بير
خليفة . فاستدعاهما أبوزيد ، فهي أقدر النساء
وأقواهن ، انها الوجه الآخر له . ولو تحول
أبوزيد الى امرأة لكان الجواز ولو تحولت الجواز الى
رجل لكانت أبازيد ، فبعد أن أنزل دياب غضبه
على بنى هلال وقرر أن يقتل الأطفال في الفجر وأن

يقهر بطشون الحوامل ، سرى الخبر الى أبى زيد
فاستدعى الجواز ، فتذهب اليه وتصور السيرة حزن
المنهما وماتزال الرواية تصف الجواز بأم العيون
الكحائل ، والحزن يطفى على أبى زيد ويرهقه كما
يروى عوض الله :

ولا عقده ان ما كانت اتحلت

وعلى يد ولد الشريف

وفاح الخبر للجواز

وام العيون الكحائل

ولمت بنات الهلال

ولمت بنات دريد ودى ما فى الهم جاز

وبحياة طرفه لمانه

وراحت للهلالي سلامه

وراحت لرئيس نجد

يدوس الأراضى الخيفه

وعميان وصايه الوجد

ياخسارة وليد الشريف

ياخسارة البطل أبوزيد

يكون على البير سبال

يكون سبال على البير

ويتفق النادى عثمان وعبد الظاهر في اسم
هذا البير بأنها بير خليفة بينما تسمى في رواية
عوض الله عبد الجليل « عين توزه » ، وتذكر رواية
النادى عثمان اللقاء الذي تم بين دياب وأبى زيد
بعد أن عرف أنه فقد بصره ، فتشمر وأخذ يسب
أبازيد ، وقد تدخل والده متشفعا فيه :

دياب قال له غور من وشى يا قوار

واحكم وارسم بكيفي

لحسن اقوم حمقان آخذ راسك بحد سيفي

وقال غور من وشى يا قوار

انا ابو سؤال ع الكل راضى

لحسن اقوم حمقان القحك ع الأراضى

تعالى ، قال له ايا عبد ياكبر

تبقي العواقب سلامه

ومعاك غلضت المراسير

نفخوك بقولة سلامه

ويروى الحاج عوض الله أن ناعسة الأجفان بنت زيد العجاج قد أصابها الطلق في الطريق وقبل أن تصل الجاز إلى موقع الرحلة الأخير فتتركها تلد في البرية وتمضي في طريقها . وتختلف رواية النادى عثمان عن رواية عوض الله في أن الناعسة لم تلد في الطريق وإنما ولدت في الغربة الجديدة على أبو الحلقان .

وعلى كل فهو ميلاد في غربة واغتراب .

لقد كان ميلاد البطل بهذه الصور المتعددة المحدد لطريق البطل أن يعيش غربة واغترابا حتى ولو كان مولده بين أهله ، فإن طريق الغربة والاغتراب يمثل الدافع المهم للبطل لتحقيق وجوده . يحقق بذلك التناغم بينه وبين عالمه ليخرج من الاغتراب ويدخل في مرحلة الاعتراف والتعرف به بطلا على الجماعة ، وقائدا وحافظا على مقومات وجودها .

المصادر والمراجع

- سيرة بنى هلال .
- بيروت : دار الكتب الشعبية ، (د . ت) .
- سيرة الظاهر بيبرس .
- القاهرة : عبد الحميد أحمد حنفى ، (د . ت) .
- سيرة على الزبيق .
- القاهرة .
- سيرة عنتر بن شداد .
- القاهرة : مكتبة الجمهورية ، ١٩٦٢ م .
- سيرة الملك سيف .
- القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (د . ت) .
- قصة الأمير حمزة البهلوان .
- مواليد أبى زيد الهلالي سلامة رواية شفوية لجابر أبو حسين . آبار الوقف - مركز اخميم .
- من أقاصيص بنى هلال ، رواية عن شيخ ليلى من جادو ، جمعها عبد الرحمن قيقه ،

انتظرت الجاز رأى أبى زيد انها اللحظة الحاسمة التى يتحدد فيها مصير بنى هلال ومستقبلهم . ويتغير الموقف في السيرة . فبعد أن كانت المشورة للجاز ، فيطلب منها أن تذهب إلى محمود والفعل للجاز ، فيطلب منها أن تذهب إلى محمود البياضى ، وتخبره أن أبى زيد يرسلهم إليه ، كما فى رواية الحاج عبد الظاهر أيضا . وفى رواية النادى عثمان تذهب الجاز إلى أبى زيد للمشورة :

قالت له تعالى أيا بركات

دياب قايم بركات

راح يلقح كل الثقيلة

فيوصيها أبوزيد أن تذهب إلى محمود البياضى حاكم مكناس وابن عم الزناتى خليفة .

ولقد ولد فى الغربة بريقع كما ولد ابن القاضى بدير .

أولا : المصادر :

(أ) النصوص الشفاهية :

- مواليد أبى زيد الهلالي : رواية شفوية لعبد السلام حامد بالأقصر ، جمعها د . أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٩/١ .
- أبو زيد الهلالي ، رواية شفوية للحاج عبد الظاهر بالكرك في صعيد مصر جمعها د . أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٨/٢ م .

- مواليد أبى زيد الهلالي ، رواية شفوية لمعوض الله عبد الجليل ، بالحجز بحرى مركز ادفو ، جمعها د . أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٣/٢٧ .

(ب) النصوص المكتوبة :

- الف ليلة وليلة .
- القاهرة . طبعة مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى ، (د . ت) .

ثانيا : المراجع :

- الفردوسى ، أبو القاسم . الشاهنامة .
- ترجمة الفتح بن على البننادى . نشر وتقديم :
- عبد الوهاب عزام . القاهرة : دار الكتب
- المصرية ، ١٩٣٢ م .
- عبد الحكيم ، شوقى : سيرة بنى هلال .
- بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ م .
- عياد ، شكرى محمد : البطل فى الأدب
- والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ، ط ٢ ،
- ١٩٧١ م .

Ragland, Lord., The Hero, New York
New English Library, 1979.

Rank Otto. The Myth of The Birth of
The Hero, New York, Alfred A. Knopf.
Inc., 1964.

قدم لها ونقلها الى العربية الفصحى الطاهر
قيقة ، تونس : الدار التونسية للنشر ،
ط ٢ ، ١٩٨٥ م .

- قصص أبى زيد الهلالى سلامة ، جمعها
بترسن من عرب الشوا فى شمال نيجيريا
ونشرها فى كتابه :

Patterson, J.R. Stories of Abu Zaid The
Hilali In Shuwa Arabs, London, 1930.

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (د . ت) .
- قصة الأميرة ذات الهمة .

القاهرة : مكتبة مصطفى البابى الحلبي ،
١٩٦٢ م .

- قصة الزير سالم ، أبو ليلي المهلهل .

بيروت : دار الكتب العلمية ، (د . ت) .



الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى

تنويه :

حدث خطأ فى ترتيب بعض أسطر صفحة ٨١ والعمود الأول من صفحة ٨٢ من مقال
« الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى » للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين
الحجاجى ، المنشور بالعدد السابق من المجلة (٣٠ - ٣١) يناير - يونيه ١٩٩٠
والمجلة اذ تأسف لحدوث هذا الخطأ فانها تعيد نشر هاتين الصفحتين بعد تصحيحهما

وان خليفة نادى على أبى القمصان يسأله عن سيده
أبى زيد فرد عليه أبو القمصان يطلب المبارزة :

خليفة نادى يا قمصان
سود الليالى تعيبك
يا فطيس يا شراية المال
راح فىن أبوزيد سيدك
فرد عليه قمصان :

أبوزيد سيدى مالك بيه
يا بو العمالة النضيفه
ال كان على الحرب خليه
أنا كفوكم يا خليفة

وهنا تدخل واحد من المستمعين ليووقف استمرار
الحديث عن اللقاء بأبى القمصان فكيف يحارب
العبد سيده ، ودار حوار بين الراوى والمستمع
حاول فيه أن يبين له أن أبازيد نازل داهش
العبد ، ولكن الرجل لم يقتنع ، فلينازل أبوزيد
من يشاء أما خليفة فلا . فغير منازل خليفة لأبى
القمصان وجعلها ضربة من ضربات خليفة يسقط
فيها ثلاثين عبدا من عبيد الهلايل . فلم يكن
القتل هنا مبارزة وإنما ضرب مثل ضرب السياط ،

يروى النادى عثمان :

يا بابا محدش فى الكلام فهماك (فاهمك)
أنا خاطرى أزور النبى فى همالك (فيها مكه)
وعموم الأسود القوام كلها فاهمك
ليك فرس يا خليفة وسط الخيل جراه
حمرا سلاله مشترا لها الرايه
وادينى بتك بكايه ونعايه
تبكى لمن يا خليفة يساعذك فى همالك

هذا الالم الذى يعيشه خليفة يعكس ألم راوى
السيرة وجمهورها للمأساة التى يعيشها خليفة ،
فالسيرة الهلالية سيرة تروى من داخل الجماعة
وليس من خارجها ، وهى سيرة يرونها الأحفاد ،
ويسمعها الأحفاد وهى تختلف بذلك عن سيرة
سيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وذات الهمسة ،
والظاهر بيبرس . فليس لأبطال هذه السير
استمرار فى حياة الجماعة ، على عكس سيرة بنى
هلال . هذا يفسر رفض الجمهور لأى اهانة تصيب
البطل الزناتى خليفة ، وقد يوجه الجمهور الراوى
إذا حاول أن يخرج على هذا الطريق .

يذكر لى النادى عثمان أنه كان يروى السيرة فى
قرية المطاعنة فى المنطقة ما بين الأقصر وإسنا ،

- خليفة زعل وكلاح .
 قال يرحلوا من بلادى .
 ابو ضلع واحد كما اللوح .
 فى الحال سحب البولادى .
 خليفة سحب المسقط .
 ابو شال ع القرن مايل .
 زعل فيهم وسقط .
 كتل ثلاثين من عرب الهلايل .

هذا البطل المعجوز كان اول من أدرك أن بنى
 هلال قد قدموا اليه . . فان الحيوانات البرية حين
 أحسست بهم خافت وأخذت تجرى نحو الغرب ،
 فأصبح الصيد سهلا بعد أن كان الجهد يأخذ من
 الصياد قبل أن يصطاد غزالة . ذهبت الأخبار
 الى خليفة تخبره بالخبر السعيد ، فما كان من
 الرجل الا أن طلب من أهل تونس ألا يفرحوا
 بالصيد فوراء المتاعب . كما يروى نور الدين
 حماد :

- خليفة راح الأخبار .
 ياخليفة أقف على حيلك .
 الفرح يابن مهران .
 الصيد آتانا لحد البيبان .
 اللي كان يصيد غزاله .
 دلوك صاد تسعين .
 قال متفرحوش بالصيد .
 ده آخر الصيد تعب ياوطاش (عبيد) .

ويستمر البطل المعجوز فى الحرب أربعة عشر
 عاما ، وهو يقف على أسوار تونس بوابة الغرب
 مدافعا عنها وعن الغرب كله ، فان تونس اذا
 سقطت سقط الغرب كله فى يد الهلايين فهى
 بوابة الغرب .

ويشتد الصراع بين الزناتى خليفة وبين
 أبى زيد الهلالي طوال هذه السنوات ، وحتى
 لا يصاب الجمهور بالملل ، وترتفع حرارة الاثارة
 تتعدد فصول التفرية فتروى فصول خاصة بأبى
 زيد مثل : فصل داهش ، وفصل برطوم ،

وفصل اليهودى والحرزة . وفصول خاصة
 بخليفة مثل فصل : أولاد هولة .

وتختلف هذه الفصول باختلاف الرواة فقد
 تزيد وقد تنقص . وفى كل ذلك يقف الزناتى
 قلعة وحده فى مواجهة الهلالية وبطلهم أبى زيد ،
 وفى كل ذلك لم يتوقف الراوى فى حديثه عن هذا
 الإعجاب بين البطل المعجوز والبطل الشاب . لقد
 وصف الزناتى احساسه نحو أبى زيد بدقة .

يروى النادى عثمان أحاسيسه وهو
 يحدث ابنته بأنه يتصور « أبازيد » زورقا فاذا
 به يجده سفينة ، عندما هزه من درعه شعر بأنه
 أصبح فى يده كطفل تلاعبه جدته ، وأخذ يقارن
 بين ضربته للحربة وضربة أبى زيد فحربته تنقر
 فى الحجر أما حربة أبى زيد فتخترق الجبال .

لقد وصف لحربته دواء أما حربة أبى زيد فما
 أقل الدواء لها . حربته بيضاء فى حديثها أما حربة
 أبى زيد فهى تلمع كالنار .

أنا جعلت القليلد أبو زيد مركب صغيره
 تريه يابتنى سفينه أنا عمت فى جوارها
 هزنى من الزرادية حسيت بروحى ضاعت
 وقعت مكانها .

هزنى من الزرادية شبه جده تجلع فى ذراى
 عيالها .

أنا حربتى ناقره فى حجر .
 أما حربة الأمير أبو زيد متعته فى جبالها .
 أنا حربتى وصفوالها دوا .

أما حربة أبوزيد قليلا دواليها .

أنا حربتى بيضه زى اللبن

أما حربة القليلد أبوزيد تشلع نيرانها .

تعمقت علاقة الحب والكراهية فى قلب الزناتى ،
 فهو يكرهه لأنه عدوه ، ويحبه لأنه البطل الذى
 كشف له عجزه . ويكرهه كما تكره الحرة
 الدنس فى شرفها . يكرهه كما تكره الغاير
 عوالى رجالها .

فَارُوقُ خُورْشِيدُ وَفَارِسُ الْأَزْدِ

إبراهيم حلمي

في حوار مفعم (بالهموم الفونكلورية) جرى في بلاد عمان بين الاديين
(فاروق خورشيد) و (يوسف الشاروني) في أواخر صيف عام ١٩٨٥ تطرق
حديثهما الى شخصية (مالك بن فهم) . تلك الشخصية التي لعبت دورا فريدا في
تاريخ عمان بصفة خاصة ، وفي تاريخ العرب على وجه العموم .

ومن جملة ما جاء بهذا الحوار قال القصاص (يوسف الشاروني) عبارة تعد
غاية في الأهمية . . قال : « هذا الحوار يصلح لبدء دراسة هامة ومقارنة بين
السير الكاملة والسير المجهضة ، وأنا اعتبر سيرة (مالك بن فهم) - ان أخرجناها من
الخبر التاريخي التي وردت به في كتب التاريخ العماني - سيرة شعبية مجهضة ،
أو مختصرة ، وبمعنى آخر مظلومة . » من هنا تفجر عند الأستاذ الاديب القصاص
(فاروق خورشيد) ينبوع فياض لكتابة قصة (فارس الأزدي) ، بفرض استولادها
من جديد من سيرتها الشعبية العربية المجهضة ، والتي لم يشأ الحظ لها ان
يكتمل جينيتها من قبل ، كباقي السير الشعبية العربية الأخرى ، التي أثرت
وجدان امتها من محيطها الى خليجها .

والف الأستاذ (فاروق خورشيد) أحداث هذه القصة ، ونشرها كاملة في
كتابه الرائع (في بلاد السندباد) الذي نشرته دار الهلال في كتابها الشهير
(كتاب الهلال) في شهر أغسطس عام ١٩٨٦ ابتداء من صفحة ٧٩ وحتى
صفحة ١٧٣ .

(★) فازت هذه المقالة النقدية بجائزة مسابقة يوسف السباعي للنقد القصصى عام ١٩٨٨ من المجلس
الأعلى للثقافة .

« وسبب اخراج الفرس من عمان ، وانتقال مالك بن فهم اليها ، وكان يومئذ أهلها الفرس ، »
« وكان مالك وقومه من أهل سبأ ، وهي مأرب ، من اليمن ، »

« قيل سبب ذلك . أن لجار له كلبة تتقمح وتفترق أغنامهم . فرماها (أخوه) بسهم ، فقتلها ، فشكا اليه جاره ، فغضب مالك وقال . لا أقیم ببلد ينال فيه هذا من جاری . فقال ، فخرج مراغما لأخيه ، »

« وقيل ، ان راعيا في طريق بيته كلب عقور لغلام من دويس (اسم قبيلة) ، فشد الكلب على الراعي ، فرماه بسهم فقتله ، فعرض صاحب الكلب على الراعي ، فخرج مالك بن فهم من السراة بمن أطاعه من قومه ، فسمى ذلك النجد (نجد الكلبة) ، فلما توسط مالك الطريق حنت ابله الى مراعيها وجعلت تتلفت الى السراة وتردد الحنين ، (١) .

هكذا تبدأ أخبار مالك بن فهم في السيرة الشعبية العربية المجهضة والتي أصبحت أخبارا جزاذا متفرقة في تاريخ عمان .

وبنظرة وحس القصص يبدأ الأستاذ (فاروق خورشيد) قصته (فارس الأزدي) بفصلها الأول المعنون باسم (النداء المجهول) فيبرز اهتمام وحرص أولاد (مالك بن فهم) على طاعة أبيهم في كل ما يحرص هو عليه من أمور .

ومن جملة هذا الحرص الاهتمام بجميع عظام شاة وبقايا لحمها لكلبة الحى التى يألفها أبوهـم ويحبها بعد أن أكلوا منها وشبعوا جميعا اثر غزوة من غزوات القبيلة التى تغير بها على غيرها من القبائل الأخرى ، وفقا لشرعة الصحراء .

قال (معن بن مالك بن فهم) ساخرا :

— لا أحد يقترب من عظام الشاة وما بقى فيها من لحم ، والا فله الويل من مالك .

وكان طبيعيا بعد أن استتمعت بأحداث القصة المنشورة فى الكتاب السابق ذكره أن أرجع الى المصدر الذى استقى منه أستاذنا القصص (فاروق خورشيد) أحداث قصته ، للوقوف على مقدار هذا الجهد المبذول فى تأليف أحداث هذه القصة المثيرة الشيقة . فطرقت بابه على استحياء ، وطلبت منه ذلك المصدر ، ولم يتوان — كمادته فى العطاء الدائم — فأعطاني كتاب (قصص وأخبار جرت فى عمان) ، وهو من إصدارات وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان .

قلبت الكتاب بين يدي ، فأشار الأستاذ (فاروق خورشيد) الى موقع القصة بين صفحات الكتاب . ذهلت حين وجدت القصة تشغل من الكتاب ذى الحجم الكبير عشر صفحات ، ثم قلبت صفحات الكتاب الآخر الذى كنت أحضرته معي ، وهو كتاب (فى بلاد السندباد) فوجدت القصة تبلغ نحو مائة صفحة تقريبا من الحجم المتوسط ، وقبل أن انطق بكلمة قرأ الأستاذ (فاروق خورشيد) ما كان يدور فى خلدى ، فبادرنى قائلا : هكذا العمل الفنى يخلق من نتف صغيرة من الأخبار .. والا ما عد ابداعا قط .

فى شوق وتلهف رحمت التهم مطور قصة (مالك بن فهم) من البذرة التى أوجت للأستاذ (فاروق خورشيد) بقصته الشيقة ، وفى نفس الوقت كانت عيناى تجولان تباعا بين الابداع القصصى الجديد ، ونتف البذرة المجهضة فى « أخبار تاريخ أهل عمان » مرارا وتكرارا .

وتبدأ هذه الأخبار على النحو الآتى :

« هذه قصص وأخبار جرت بعمان ، أول ذلك انتقال السيد المعظم الملك المكرم ، مالك بن فهم بن غانم بن ادريس بن عدنان ابن عبد الله بن زهران بن كعب بن الحارث ابن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزدي ، ثم البدوى ، »

(١) أبو سليمان محمد بن عامر بن راشد المعولى : « قصص وأخبار جرت فى عمان » — تحقيق عبد المنعم عامر — ص ١٧ — إصدار وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان — ١٩٨٣ .

قال هناة :

أن يعطينا سهامنا فى الغزوة ، ولهذا اياكم
أن تنسوا كلبة الحى عند العودة .

قال هناة فى حزم :

- هو يعطف عليها ويحبها ، وما يحبه
أبونا نحب ونرعاه ، فهيا بنا ، واحمل العظام
واللحم فى صمت .. وحذار أن يحس أبوك
أنك لاتحب الكلبة .

ضحك (معن) ، وهو يلكر فرسه وقد حمل
عليها عظام الشاة ولحمها المتبقى وقال :

- بل أنا أول من ينبى رغبات مالك ،
وما مالك الا الأزد ، وما الأزد الا الأسد ، وما كل
هذا الا نحن .. وما نحن الا هو .. به نحن
الأزد ونحن الأسود .. اتبعونى (٢) .

ومنذ بداية هذا العمل القصصى نذكر تماما
أن الحيوان فيه يلعب دورا كبيرا فى مصير
أبطاله ، بل أن هذه الكلبة التى سميت باسم
(الغريبة) لها دور لا يقل عن دور أحد أبطالها
الأساسيين ، من حيث الأهمية فى توجيه دفة
الأحداث داخل العمل القصصى ، وفى تشكيل
معمار الفنى ، على الرغم من وجودها الزمنى
القصير المدة والمحدود .

فبطل العمل القصصى (مالك بن فهم) يحب
هذه الكلبة حبا جما ، هذا الحب الذى وصل
الى درجة التوحد ، فهو يرى نفسه فى هذه
الكلبة الغريبة كاسمها ، ولذلك فهناك لغة
مشتركة بينهما يفهمانها مما ، فإن أعطيت العظام
واللحم المتبقى فهى تصرف أن هذا العطاء هو
عطاء (مالك بن فهم) ، وهى تشى له بكل من
يقرب منه بنباح خاص مميز لكل شخصية
تقرب منه ، كأنما هى لغة شفوية للتخاطب
بينهما ، وبهذه اللغة الشفوية تعبر عما يجيش به
صدرها من مشاعر وأحاسيس تجاء من
يتعاملون مع (مالك بن فهم) من أولاده
أو أتباعه ، وهى نفس مشاعره وأحاسيسه
تجاههم .

- كفى يا معن ، أنت تعرف طبع إبينا ،
فلم كل هذا الكلام الذى لا طائل وراءه ؟

قال فراهيد :

- والله أن معنا يهزول - فهيا اجمعوا ما بقى
من الشاة ولحمها ، وهيا بنا .

وهنا جاءهم صوت (مالك بن فهم) الأجش
القوى يقول :

- نعود الى الديار يا قوم ، وليحمل كل واحد
رحله بما نغم من الغزوة ، وليبق هناة فى
مؤخرتنا ومعه عشرون فارسا حتى لا يدهمنا
أصحاب المال قبل أن نصل الى الحلة .

ضحك (معن) فى خبث وقال :

- لا يذكر الا الحملة والنصر ، وأنا نسوق
أبل القوم ومالهم - ولكنه ينسى عشاءنا وينسى
الشاة التى أكلناها ، وعنه الديار يذكر
كل شىء ، ويلوم من نسى عظام الشاة ولحمها
المتبقى .

ضحك هناة وهو يقول :

- هو يعرف أننا نعرف ما يريد - فلماذا
كل هذا اللجاج ، أنا سأحمل على رحلى عظام
الشاة وبقياتها .. فهيا أسرعوا خلف مالك ،
وكفى كلاما خلف ظهره .

ضحك (فراهيد) وهو يقول :

- لو دخل الحلة دون أن يحمل العظام
واللحم لهذه الكلبة لأصابه غم شديد ، وهو
بتفاهل بها ويحبها ، ولا يخرج أبدا الى غزوة
الا وهو يحبها وهى تنبج ركبه وهو يفادر
الحلة . ولا يعود أبدا الا وهو يحمل لها
نصيبا من العظام واللحم كأنما هى جزء منا
وجزء من الحملة .

ضحك (معن) فى تخايب وهو يقول :

- لو نسيناها ، نسينا فى الفىء ، ونسى

ولم تكن هناك لغة مشتركة بين (مالك بن فهم) والكلبة (غربية) وحسب ، بل هناك أيضا لغة أخرى لها مفرداتها مع عناصر الطبيعة من حوله .

« جلس (مالك) على الصخرة الثالثة التي تعود أن يجلس عليها كلما أحب أن يخنو بنفسه وأفكاره ، وجعل ينكت الأرض أمامه (بخيرزانتة) الطويلة ، وهو يتأمل الشمس تمنصها الأرض من بعيد وتبتلع قرصها في بطن . ولكن في اصرار .. كانت هذه اللحظات من عمر اليوم تحمل الى قلبه ثقلا لا يعرف سببه ، كان هذا القرص المنحدر يحمل له رسالة مبهمة .. هو ليس يدري حقيقة هذا النداء الغريب . فقط كان يحسه كالحقيقة الاكيدة الثابتة في أعماقه .. غريب هنا هو في هذا المكان .. غريب هنا وسط الضنك الذي يطبق على كل شيء ، غريب هنا وسط الصحراء التي تبتلع كل حلم ، وتبدد كل أمل .. هو غريب هنا ، كل شيء في داخله يصرخ بالتحدى ، والفعل .. وأى تحد في هذا المكان ، وأى فعل ؟ مجرد غارات لاطائل وراءها هنا أو هناك ، لا تعود الا بعدة نوق عجفاء لاتزيد على نوقه العجفاء في شيء .. الصحراء تبتص كل شيء ، تبتلع كل شيء . حتى قرص الشمس تبتلعه في صمت ولكن في اصرار » (٣) .

ان قرص الشمس يتخاطب هو أيضا مع (مالك بن فهم) ، وان كانت هذه اللغة غير واضحة على مستوى الحس الخارجى ، ولكنها واضحة تماما بمعايير الأحاسيس الداخلية الدفينة ، التي تشعره بالقرب الدائمة في تيه الصحراء الممتدة الأطراف .

واذا كانت لغة الحيوان تؤثر في (مالك بن فهم) ، وكذلك لغة الطبيعة ، فان لغة الحلم وخبايا النفس المختبئة تتخاطب معه من الداخل أيضا ، لتحقيق - على حد قول الدكتور محمد الجوهرى في كتابه (علم

الفولكلور) - : « عملية القبول غير الواعى للدور الذى يضطلع به الفرد في الحياة الاجتماعية » (٤) . ان حلم (مالك بن فهم) كما رسمه الأستاذ (فاروق خورشيد) في ابداعه القصصى (فارس الأزدي) يكشف عن أحداث جسام ، (فمالك بن فهم) يرى نفسه فيه وقد غمره بحر داهم من الدم ، وهذا الدم يتحول الى رمال تشده في دواماتها وهو يلوح بسيفه في الهواء ويصرخ ، وتختلط صرخاته بصرخات أخرى ، وثغاء الابل وعواء كلب ، ثم يفيق على صوت كلبته الأثيرة لديه (غربية) وقد رماها أخسوه (عمرو بن فهم) بسهم فقتلها ، بسبب انها تنبئه ورجاله وغنمه وابله ، فتفرق اغنامهم ، وتوقع الاضطراب في مالهم كله .

وحينما يصدم (مالك بن فهم) بمشهد القتل يفوس في داخله في أعماق أعماق بحيرات الحزن ، ولا يخرج منها الا بعد أن يقرر الرحيل من تلك البلدة التي قتلت حبه بسهم حائق ، فيرحل مع أولاده ورجاله الى دنيا جديدة تتسع لأحلامه وطموحاته .

في الفصل الثانى بعنوان (الرحلة الصعبة) يبدأ الأستاذ (فاروق خورشيد) في تتبع مسيرة (فارس الأزدي) عبر الصحراء القفر بكل ما فيها من عناء المسير ، والظما ، والخوف من المجهول الذى تخبئه له رمالها ووديانها . فكل القافلة هدها العطش ، ولا ماء . وفوق هذا يجدون أنفسهم بفتة في فخ حصار في أحد الأودية اعلى قمة جبل فيه رجال أغراب بالحرايب والسكاكين والدرق الجلدية الغريبة الشكل . ولم يتخذ القافلة سوى استعانة (مالك بن فهم) بدليله في الصحراء (زهير) ذلك الانسان العجوز المهاجر من الحبشة ، والذي خبر دروب الصحراء ، ولعب دور طبيب الصحراء لمعرفته بأعشابها الطبية ،

(٣) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ٨٣ .

(٤) د . محمد الجوهرى - « علم الفولكلور » - ص ٣١٢ ج ٢ - إصدار دار المعارف - ١٩٨٠ .

عالية المستوى شديدة الالتصاق بالخيال
الشعبي الخصب .

ان هذا العبور يتم وسط جو أسطوري من
تلك الأساطير التي يحف بها الغموض . فهناك
كهف ضخم مظلم ثم فجوة تفضى الى واد
تتبعثر فيه الكتل الحجرية التي تؤدي ان المقابر
ذات الرموز الأسطورية ، والتي يصفها قائلا :
« .. وكان المكان يسوده صمت رهيب ، هنا
يرقد الجدود من أجيال وأجيال .. والى هنا
تساق الأجساد المتعبة .. أنهكتها رحلة الحياة
لتجد السلام النهائي تحت كتلة صخرية
مسطية أخرى وتكوينها الثلاثي .. الشمس ،
والقمر ، والزهرة .. الى جوار رمز الأرباب
المقدسة تساق الأجساد التي ضجت بالحياة
فى الوادى لترقد فى استسلام الى جوار الآباء
والأجداد تحت حماية الرموز الالهية ، وتحت
وهج الشمس المقدسة نهارا ، وسلام ضوء ،
القمر الفضى ليلا . تلمع فوقها توهجات الزهرة
واعدة بحياة أخرى مليئة بالبهجة والسعادة
والسلام » (٧) .

هذا الجو الأسطوري المزوج بأغنية الجناز
التي كان يرددوها دليلا ، فى العبور جعل
(مالك بن فهم) يذوب فى داخل تلك
اللحظة الرهيبة التي يقدم فيها (حق الطريق) ،
أو الدية ، أو القربان للأجداد .. « هل
يستسلم لهذا التهديد .. أم يرفض ويحتمل
فى معركة بالسلاح .. » وعاد يرفع عينيه
فوقعت على صفوف القبور الطويلة المترصة ،
وعاد احساس الحزن العميق يملا نفسه من
جديد فأخذ ينقل نظره بين رفاة وبين
القبور .. « (٨) .

كانما هذه النظرة مساومة بين الحياة
والموت ، أو مفاضلة بين أن يقبل بالأمر الواقع

وممارسته لأشكال وممارسات يطرد بها الأرواح
الشريرة التي تتركب الأجساد ولادواها (٥) .

وبالتفاهم الذي تم بين (زهير) وهؤلاء
الرجال ناصبي الكمين يعود (زهير) الى القافلة
التي تركها لاستطلاع السبب الذي يقف
خلف هذا الحصار .

يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) على لسان
(زهير) ذلك العجوز الحبشى : « انهم من أبناء
حمومتى ، جاءوا هم أيضا من الحبشة من زمن
واستقروا هنا حتى قبل ان أهرب بأهلى الى
بلادكم . وما كانوا يقصدون بك شرا ، وانما هم
كانوا يمنعونك أنت - يقصد مالك بن فهم -
ورجالك أن تطأ خيولكم قبور آبائهم وأجدادهم .
فهذه أرض مطهرة ، لايمشى فيها أحد الا رجلا .
ولا يمر بها أحد الا ويقدم القرابين وينحر عند
القبور القديمة تحية لأرواح الأجداد . والا غضبت
هذه الأرواح فانتقمت منه ومنهم أيضا
وأصابتهم بالأمراض وركبتهم أرواح الشر » (٦) .

هنا يقترب الأستاذ (فاروق خورشيد)
بقصته (فارس الأزدي) من روح السير الشعبية
التي تمتلئ بالخوارق وعوالم الجن والأرواح
الخيرة والشريرة ويعطى قصته مذاقا خاصا .

صحيح انه لم يجعل للأرواح الشريرة أى
دور مباشر فى توجيه أحداث القصة ، أو يجعل
لها دورا مؤثرا على إحدى شخصيات عمله
القصصى أو بعضها ، ولكن اعطاء بعض
الشخصيات طابع الاعتقاد فى تأثير الأرواح
الشريرة ، وكذلك تقديم القرابين جعل هذا
الموقف قريبا من روح السير الشعبية العربية
التي تحفل بمثل هذه الأنواع من المواقف .

بل ان عبور (مالك بن فهم) ليرى تلك
القبور التي حرص القوم المحاصرون نهم على
منع خيولهم من الاقتراب منها يعد لوحة فنية

(٥) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ٩٩ .

(٦) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٠١ .

(٧) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٠٥ .

(٨) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٠٦ .

وينحر القرايين ، أو يرفض ولا فكاك من الهلاك
وكاننا طول المستطيلات الصخرية التي احتوت
الأجساد كانت تلهمه التصرف كيف يكون ،
ففيها بلغ الانسان من الطول الفارع فمكانه في
الأرض جسد ممدد ميت في سكون مطبق
لاحركة فيه .

وعلى الرغم من أن حق الطريق أو الدية -
بعد طول جدال بين الأدلاء - صار ثلاث نياق
للذبح قربانا إلا أن (مالك بن فهم) قبل
أن يقدم خمس بدلا من ثلاث في كرم حائس ،
بشرط الحصول على الماء لاطفاء نار العطش ،
وقد حدث .

ولعلنا في هذا الفصل نلاحظ شيوع روح
ساعرنا العربي القديم (أبي العلاء المعري) حين
رئى صديقا له فكتب قصيدته الشعرية التي منها :

خفف الوطا فما اظن أديم

الأرض الا من هذه الأجساد

في الفصل التالي (وادي الحيات) يمضى
بنا القصاص (فاروق خورشيد) في تشريح
وفهم تكوينات المجتمع والناس في عمان فيهم
أقليات وفدت اليهم من البلاد المتاخمة من
الحبشة وغيرها ، وهذه الأقليات وفدت بكل
مفردات ثقافتها الشعبية كاللغة ، والعادات ،
والتقاليد التي ربما تخالف في كثير الأغلبية
هناك .

هذه الثقافة الوافدة جعلها القصاص
(فاروق خورشيد) في ابداعه القصصى
(فارس الأزدي) لا تنفصل عن كيان المعمار
القصصى الذى شيده من أنقاض مبعثرة هنا
وهناك من بقايا الماثورات الشعبية في المنطقة .

لقد جعل - مثلا - هذه الأقلية الحبشية
تستضيف رجال (مالك بن فهم) بالطرب
والرقص ويعرض بعض فنونها التقليدية في
علاج بعض الرجال المحسودين والمسوسين

بالأرواح الشريرة ، في صور فولكلورية جديرة
بأن نلتفت اليها ، بل ونقف عندها بأناة
وتأمل . ففي هذا السامر الذى ضم الجميع
يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) : « انتبه
الجميع الى حيث ينظر (معن) ، فاذا بالعلاقين
(حبشيش) و (حبشان) يسندان رجلا لا يقل
عنهما طولا أو سواد بشرة وهو يسير بينهما
منهما لا يكاد يقوى على ثقل قدميه . . وكان من
الواضح أنهما لو تركاه لوقع وتهاوى
الى الأرض في الحال . وراء الجميع كان يسير
رجل عجوز ، محنى القامة رث الثياب يحمل في
يده مشعلا متوهج الطرف . وما أن وصل هذا
الحشد العجيب الى وسط الحلبة حتى ركز
الرجل العجوز مشعله في الأرض كمن تركز
الحربة ، ثم رفع ذراعيه في الهواء فصمت
المغنون وكفت الموسيقى عن العزف ، ورفع
الآكلون أيديهم عن الطعام وشخص الجميع
بأبصارهم الى المجموعة التي وقفت وسط
الدائرة ، وساد صمت كامل . . ارتفع صوت
حاد من وسط الحلبة فالتفت الجميع الى حيث
وقف المريض ومن معه ، فاذا بحبشيش وحبشان
يرفدان الرجل على الأرض ، وقد وقف العجوز
خلف رأسه يصيح وهو يلوح بشئ في يده في
الهواء ويرقص رقصات منتظمة ومن فمه
ينثال سيل من كلام سريع متداخل متتابع . .
ثم تقدم يعرى جسد الرجل ويمر بيده التي
تحمل ما وضع أنه اناء فوقه جمره نار يرتفع
منها دخان كثيف ، فوق الجسد المسجى أمامه
من الرأس الى القدم . ثم يتوقف سيل كلامه
المنقطع فيردد حبشيش وحبشان معا جملة عجيبة
تتكون من مقطعين ، ووراءهما يردد كل التحلقين
نفس الجملة . . ثم يعود الرجل العجوز يرقص
من جديد حول الجسد المسجى وهو يمر
بمخرفته فوق كل جزء من أجزاء جسد الرجل
المسجى أمامه وهو يردد هذا الكلام السريع
المتتابع فاذا سكوت وتوقف ، عاد حبشيش وحبشان
يرددان الجملة ذات المقطعين ومن ورائهما
يردد الجميع نفس الجملة ، (١٠) .

(٩) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٠٩ .

(١٠) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١١١ .

وهكذا راح القصاص (فاروق خورشيد) يرصد طقوس الاستشفاء الشعبي في براعة ومهارة فائقتين .

وفضلا عن علاج المريض السابق من الحسد ، رصد كذلك في ابداعه القصصى طرق علاج من مسته الروح الشريرة في هذه المجتمعات . وعن طقوس هذا العلاج قال : . . . كان الطبيب المعجوز يشير بيده الى أحد الجالسين في أطراف الحلبة ، فقام واتجه اليه . وأجلس الرجل المعجوز المريض البدين بعيدا عنه بعدة خطوات ثم أشار الى الرجل القادم من الحلبة ومد له طرف الجبل فأمسك به . . . وأخذ الرجل المعجوز يقيس الجبل بأصبعه وساعده ثلاثا ، ثم نكس رأسه وأخذ يتمم بسرعة بكلمات متلاحقة غير مفهومة . وما أن انتهى من كلماته حتى أمسك بحفنة من تراب فنشرها على الجبل . ثم وقف حاملا مبخرته ، وأخذ يديرها حول رأس الرجل البدين وهو يتمم بكلمات عديدة . ثم أخذ حفنة أخرى من تراب وزمى بها من جديد فوق الجبل المسترخى في يد الرجل الآخر ، ثم جمع الجبل ووقف مخاطبا المريض بحملة كبيرة وهو يعود راقصا الى داخل الحلبة ، (١١) .

بهذه الطقوس يتحدد علاج من مسته أرواح شريرة على يد الطبيب الشعبي أو ساحر القبيلة الذى يحدد له مكان خروج هذه الأرواح ، وتقديم بعض القرابين لها .

هذه الطقوس السحرية لم تكن من قبيل عرض غريب الأشياء في العمل القصصى ، وإنما كان عرض ذلك تمهيدا لدخول (مالك بن فهم) في منطقة الصراع النفسى بين صعاب الطريق وخرافات الأولين ذات الخيال الخصب . فلم تكد قافلته تسير مع دليلين من رجال الجبل اصطحبا القافلة على عادة أهل الجبل حتى خمشت صدره الوسواس من مخاوف الصحراء خشية قطاع الطريق وبحار الرمال المتحركة التى تبتلع الفارس وفرسه وتظل

تمنصه وهو يفوص فيها حتى يختفى تماما ، ثم تعود الرمال الى شكلها الأول وكان شيئا لم يحدث ، وكذلك الجن التى تسكن الكهوف والتى سمع عنها ، والأرواح الشريرة التى تصيب الرجال والحيوان بالجنّة والعمى ، والسعلاة والشق الذى يركب الفارس ويسوقه رغما الى حيث يأكل رأسه ، ثم يترك جسده لجراح الطير وقوافل القروء المتوحشة التى تعترض القوافل ، وترجم رجالها بالأحجار وتشق أوانى الماء وتخطف كل ما يحملون من زاد ، وتتركهم للعطش والجوع ، والموت الأليد .

وكأن بطل فى أى عمل قصصى حينما يحتدم فى داخله الصراع بين الخيال والحقيقة ، أو بين الخرافات وما يشكل عالم الواقع فإن البطل سرعان ما ينحاز لمنطق العقل دائما .

ولكن بطلنا هنا هو وقافلته سرعان ما يتجسد لهم عالم الخرافات كحقيقة ، اذ نجد بعض رجال القافلة حينما يبحثون عن الماء بسبب العطش فى (وادى الحيات) يعودون وكان شياطين الجن تتبعهم وهم فى هلع ، بل ويموتوا بعدما يصابون بالعمى والبعض الآخر يقع فريسة لحيات صغيرة أهلكتهم وأهلكت جيادهم معهم . ان القصاص (فاروق خورشيد) لم يضع فى ابداعه تفسيراً لما حدث أهى أرواح شريرة حقا ؟ أهى مجرد نعايين بثت الهلع فى النفوس بمجرد رؤيتها ؟ وان كانت مجرد نعايين هل حالة الفرع التى أصابت الرجال الباحثين عن الماء فى (وادى الحيات) هى التى أصابتهم بالعمى ؟ أو أن هذه النعايين من النوع الذى ينبغ سبه فتعمى أبصار الفرائس كما نسمع عن ذلك النوع المنتشر فى الهند وبعض أعراس أفريقيا ؟ لم يشأ المبدع القصصى أن يعطى تعليلا للموقف ، وتركنا نسبح مع أحداث القصة فى جو الخيال ، وأظن أن ذلك جاء عن عمد أن يوقع القارئ فى دائرة سحر المأثور الشعبى . . . !

فى الفصل الثانى المعنون باسم (الأرواح الشريرة) يصحبنا القصاص (فاروق خورشيد) مع رحلة (مالك بن فهم) للبحث عن هذه الأرواح الشريرة وحقيقتها وهل لها وجود حقيقى أم هى سبحة من سبحات الخيال ؟!

قد ينبادر الى الذهن انها خيال محض ، ولكن ابداع القصاص يؤكد لنا انها موجودة ولا يكشف عن كنهها الا فى نهاية هذا الفصل ، حيث يقوم (مالك بن فهم) بطردها من المنطقة بنفسه . . . !

كيف كان ذلك ؟

وكيف توصل القصاص (فاروق خورشيد) الى اقناع القارئ بذلك ؟ هذه هى المهارة فى العرض ومنطقة الأحداث .

نجد فى البداية اشتداد العطش برجال (مالك بن فهم) ودوابه الى أقصى درجات الاحتمال ، ولم يكن من خيار أمام زعيم القافلة الا أن يذبح بعض ما يملك من الجمال لاستخراج ما فى أجوافها من ماء لاستنقاذ حياة الرجال ، فلو لم يفعل هو ذلك لفعلته الشمس والصحراء بلهيبها الحار .

وفى لحظات الراحة يعود بنا القصاص (فاروق خورشيد) بأسلوب العودة الى الماضى ، أو ما يسمى باسم The Flash back

ويتناول بعض ذكريات (مالك بن فهم) وهنا يبدأ ظهور المرأة فى القصة لأول مرة ، وتبدو وكأنها شربة ماء بعد طول ظمأ أحداث القصة التى تزخر بالرجال من أولها الى آخرها .

فى هذه الذكريات تتربع (سائلة) على عرشها بلا منازع .

فمن تكون (سائلة) هذه ؟

يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) عنها فى

قصته (فارس الأزدي) يصفها : « لم تكن من السبايا فقد كانت ابنة عمه ، يعرف لها قدرها وتعرف له قدره ، كانت هى سيدة بيته لها فيه الأمر والنهى على كل النساء . هى التى توزع عليهن المال والنوال ، وهى التى ترتب أمور طعامهن ، وهى التى تحدد ما يخصهن من الجوارى ، وهى التى ترتب لهن منازلهن ، وترعى أموالهن ، وهى أيضا التى تفض ما ينشرب بينهم من نزاع وخصومة وما أكثر الخصومة بين النساء (١٢) .

وبرغم أولاد (مالك بن فهم) الأربعة فزوجته (سائلة) لم تنجب بسبب عقمها ، بل هم من زوجات أخريات أسرهن فى غزواته على القبائل . وكان حتما عليه وهو يحبها أن يبحث عن حل لكى يثمر زواجه بابنة عمه الأثيرة .

يقول القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه ليبين هذه المعاناة : « . . ولكن ماذا يفعل ؟ . . قالوا لابد من الفداء عند مذبح (الزهرة) وصحبها معه ، وساروا وحدهما الى المعبد القديم فى بطن الجبل . وأمام المذبح فى واجهته مثلث من حديد فى جوف مربع ، ذبح مآقلته الكاهنة من كباش . . قدم الزبد والتمر والنبيد ، وضمت الكاهنة رأس (سائلة) وبطنها ونديها وقدميها بدما الذبائح . وأطلقت البخور الحاد الرائحة ، وتمتت ورقت وصرخت ، ورقصت حول المذبح . . ولم تحمل (سائلة) ، وانتهى كل ذلك الى لاشى ، ولم ترض الزهرة ربة الخصب والعشوق والنبيد . . ولم يطلع على رحلتها هذه أحد . . حين رجعا منها ظلت (سائلة) ثلاثة أيام لاتغتسل من دم الذبائح ، وكل ليلة تمر فوق مجرمة ملينة بالبخور المحترق الذى أهدتها اياه الكاهنة ، وعند ظهور الزهرة فى السماء كان دائما مضجعهما . . ولكن كل هذا انتهى الى لا شئ . » (١٣) .

(١٢) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٣١ .

(١٣) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٣٢ .

هذه الطقوس التي حفل بها عمل القصاص (فاروق خورشيد) هي نتاج البيئة العربية وما تفرزه من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية متوارثة .

فمن قبل أنسار (القزويني) في كتابه (عجائب المخلوقات) الى بعض هذه المعتقدات العربية في (الزهرة) قال عنها : « .. وأما الزهرة فسميها المنجمون (السعد الاصفر) لأنها في السعادة دون المشتري ، وأضافوا اليها الطرب والسرور واللهو .. وأما خواصها فزعموا أن النظر اليها مما يوجب فرحا وسرورا ، وإذا كان الناظر اليها حرارات السبل تخفف عنه . وزعموا أن من شأنها الشبق والبهاء والالفة ، حتى لو تزوج رجل امرأة والزهرة حسنة الحال وقع بينهما من المحبة والالفة ما يتعجب منه ، (١٤) .

ولا عجب أن يفوص بنا القصاص (فاروق خورشيد) في داخل الطقوس العربية القديمة من خلال ابداعه الفني ، فهي رباط ما بين أجزاء الرحلة الصعبة (مالك بن فهم) منذ بدأت رحلته مع الصحراء والحياة بصفة عامة .

من هذا الفلاش باك يعود بنا القصاص (فاروق خورشيد) الى الواقع المؤام الجاف الذي يعانيه (مالك بن فهم) ورجاله « دوابه ، وتلك المحنة - محنة البحث عن الماء من جديد - ليجد نفسه وأتباعه قد وقع تحت طائلة اليهود الذين راحوا يسامونه على حياته وحرية وأتباعه وسلاحه وعتاده في مقابل الماء ، لكي يتمكنوا من مقاومة الفرس المحتلين لعمان . هنا يتطرق القصاص (فاروق خورشيد) الى دعاوى اليهود في امتلاك المكان كما جاء على لسان زعيمهم الرابض هو ورجاله والمهيمن على أفلاج الماء التي تنساب في الصحراء : « لا مكان هنا الا لنا فقد ورثنا الأرض ، لأننا شعب الله المختار ، خصنا بكل الأرض ، وجاء جدنا سليمان على

جناح الريح يحمله الجن فوق السحاب فشقوا لنا بأمره هذه الأفلاج ليكون الماء لنا وحدنا هنا ، (١٥) . وهذا الاستخدام للمأثور الشعبي العبري له دلالاته وله مغزاه . فهو اقرب الى لمس المشكلة العربية الراهنة ودعاوى اليهود في امتلاك بعض اجزاء المنطقة العربية ، وفقا لشواهدهم وما يعتقدون ، ووفقا لأحلامهم وأغراضهم في الاستيطان .

هذه المشكلة نافشها باستفاضة الأستاذ (فاروق خورشيد) في أحد فصول كتاب (في بلاد السندباد) سماه (جن سليمان) مع بعض مرافقيه في رحلته الى عمان . ويهمننا من هذه المناقشة الجزء الخاص بهذه الأفلاج والتي جاء فيها :

« قال طارق (أحد المرافقين) : نحن في منطقة البلاد السعيدة التي عرفت بزروعها وجناتها من قبل التاريخ المدون ، والتي نشأت فيها حضارة من أعرق الحضارات القديمة . وحين عجزت الطبيعة أن تقدم النهر صنع الانسان السدود وحفر الآبار ثم صنع هذه الأفلاج العجيبة .. قلت (طبعا المتحدث هو المؤلف الأستاذ فاروق خورشيد) : لقد كان من أمجاد الأئمة في عمان بناء الأفلاج أو حفرها بمعنى أصح ، ويعتبر هذا حدثا هاما عند المؤرخين ربما أهم من بناء القلاع . فيذكرون للامام سلطان بن سيف بناءه لفلج البركة كما يذكرون لسلطان بن سيف أنه أجرى سبعة عشر فلجا في أماكن متعددة من عمان . وحين هزم الفرس وخرجوا من عمان كان أول ما فعلوه هو ردم ما كان موجودا منها ، واضطر الأزدي بعد انتصارهم أن يعيدوا فتحها من جديد .

ويضيف قائلا : « هناك دبلوماسي انجليزي رحالة اسمه (برترام توماس) ألف كتابا عنوانه (مخاطر الاستكشاف في الجزيرة

(١٤) القزويني - عجائب المخلوقات - ص ٣٠ - كتاب التحرير - اصدار دار التحرير للطبع والنشر بالقاهرة - العدد ١٢٦ .

(١٥) فاروق خورشيد - لمس الترحم السابق - ص ١٤٦ .

العربية) وقف مثلنا مندهشا امام ظاهرة الافلاج فسأل شيخ قبيلة تقطن الى جوار أحد الافلاج من الذى بنى هذه الافلاج المائية ؟ ويحكى قائلا . .

فاجاب سالم دون تردد : ان الذى بناها هو سليمان بن داود . . ولكنى . .

قلت : ان الملك سليمان لم يأت الى هذه المنطقة ، خاصة وان أنظمة هذه الاطلال تعود الى قرون سابقة . . فضحك الشيخ من قولى وقال : الله يسلمك لقد جاء الملك سليمان الى هنا فى موكب على أجنحة الريح . . فعدت أسأله : ولكن من الذى قام ببناء هذه الافلاج ؟ ومن هو العنصر الذى قام ببنائها ، الفرس أم العرب أم غيرهم ؟ فقال : الله أعلم ، ربما كان من صنع الجان ، وليس من صنع أشخاص مثل ومثلك (١٦) . . واذا كان المبدع القصصى (فاروق خورشيد) قد جعل من طرد اليهود من المنطقة وانتصار (مالك بن فهم) عليهم هدفا تحقق ، فهل فى الربط بين هذا الطرد وطرد (الأرواح الشريرة) التى عنون بها هذا الفصل قصد مقصود من المؤلف القصاص ؟

فى الغالب انه قصد ذلك .

وفى الفصل الأخير والذى عنوانه « تحرير عمان » يقترب الأستاذ (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى من وقائع تاريخ فرسان الأزدي اقترابا لصيقا ، حيث يورد فى قصته (فارس الأزدي) أحداثا تاريخية حدثت بالفعل ، بل ويضمن ابداعه القصصى فقرات كاملة منها داخل نسيج العمل القصصى ذاته .

هذه القضية فحواها الى أى حد يمكن للأديب ان يقترب أو يبتعد عن الأحداث التاريخية اذا ماتعرض لها فى ابداع أدبي أو فني ؟

هل يمكن له أن يستعين بنفس الأحداث دونما تغيير أو تحريف ؟ أم انه يمكن أن ينطلق على سجيته محررا دونما قيود تحد من حركة فكره وقلبه ؟ فى اعتقادى انها مسألة غير

مقننة . فلا يمكن وضع لوائح وقوانين تنظم ابداع الأديب أو الفنان اذا ما تعرض للتاريخ . الا فيما عدا الحقائق التاريخية ذاتها التى يجب ألا تمس والا تحرف وفقا لأية رؤى ابداعية أو غير ابداعية .

ولكى نزيد الامر وضوحا فاننا نضرب مثلا من داخل العمل الأدبي نفسه الذى نتعرض له .

ففى صفحة ١٨ من كتاب « قصص وأخبار جرت فى عمان » جاء فيها تلك الفقرة التى تصف تجهيز (مالك بن فهم) لتحرير عمان : « وبلغه أن بعان الفرس ، فعد عساكره ، فيقال انهم كانوا ستة آلاف فارس وراجل ، فاستعد ، فأمر عمان وجعل على مقدمته ابنه هناءة ، ويقال فراهيد ، فى ألفى فارس من صناديد قومه » . هذه الفقرة التاريخية استفاد منها القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى (فارس الأزدي) فى عدة جعل حوارية على النحو الآتى :

« ضحك (مالك بن فهم) ، وهو يقول :

- لا توجد على الأرض قوة لا تقهر أيها السيد زاهر . فكل قوى هناك من هو أقوى منه وأشد بطشا . والآن وقد استراح القوم واستقروا فوجهتنا عمان .

قال فراهيد :

- هذا ما انتظرته منذ مجيئنا الى هنا .

قال مالك :

- قل لهناءة يهيب الفرسان والمحاربين . أما أنت يا فراهيد فاختر ألفين من الفرسان وتقدم أمام الركب حتى تدخل عمان فمسكر هناك ، وأجد اختيار مكان معسكرك ، وأرسل أمامك بالبصاصين يعرفون مواطن القوة والضعف فى أعدائنا وانتظر حتى نصل اليك بجموعنا . . » (١٦)

ان المعلومة التاريخية التقريرية قد انتظمت داخل نسيج الحوار القصصى فى انسجام تام

(١٦) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٥٠

(١٦) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٥٤ .

لا يجعلها نغمة ذات نشار في إيقاع القصة ،
وهذه في حد ذاتها مزية يمتاز بها القصص
(فاروق خورشيد) ، وهي أن يطوع المعلومة
التاريخية ويلحمها في إبداعه القصصى فيظهر
متجانسا .

وفي نفس الصفحة من الكتاب التاريخي
السابق نجد الفقرة التالية :

« فلما وصل الشجر (ساحل البحر بين
عمان وعدن) تخلف (مهرة بن حيلات بن لحاف
ابن قضاة بن مالك بن حمير) فنزل الشجر ،
فسار مالك حتى دخل عمان بعسكره في الخيل
والعدة والعدد ، فوجد بها الفرس من جهة الملك
دارا بن [جزء غير مكتوب] وهم يومئذ أهلها
وسكانها ، والمتقدم عليهم المرزبان [جزء آخر
غير مكتوب] الملك . »

هذه المعلومات التاريخية ينسجها القصص
(فاروق خورشيد) في إبداعه القصصى على
النحو الآتى عندما أخذ يبين موقف تمبثة هناة
للجيش الا شيئا ينقصه : « التفت مالك الى
هناة مستفسرا فقال هناة :

— ان مهرة بن حميدان بن الحاف بن قضاة
ابن حمير يريد أن يتخلف بقومه هنا ، وان ينزل
معهم الشجر ، ولا يكمل معنا المسيرة ، فقد أعجبه
الكلأ والماء هنا ومن في الشجر من الأعراب
قلة ولن يضيرهم نزوله بأرضهم ، بل لقد تكلم
مع شيخهم بالفعل وحصل على موافقته أن
ينزل بأرضهم دون قتال .

أطرق (مالك بن فهم) متأملا ما أخبره به
هناة ، وأدرك سر قلقه وتخوفه ، ثم رفع رأسه
الى ابنه وابتسم في وجهه المقطب العابس
وقال :

— ان مهرة بن حميدان ليس من أتباعنا أو من
رجالنا انما هو حليف من الحلفاء الذين صاروا
معنا يبتفون من هذه المسيرة خيرا ، ولست
أملك أن أمره بشئ . » (١٧) .

ونلاحظ هنا أن القصص لم يكتف بالاستفادة
من المعلومة التاريخية وحسب ، بل أخذ يعنى
في الشخصية التي تخلفت عن الركب ، هذا
فضلا عن انه أورد سبب تخلفه عن الركب وهو
السبب الذي لم يلتفت له كاتب التاريخ . طبعاً
من الممكن أن يكون هذا السبب غير حقيقى ،
وأن يكون التخلف لأسباب أخرى ، ولكن أن
يبدأ الأدب والإبداع ثغرات ما تركه التاريخ ،
فهذا يعد في حد ذاته سبباً وجيهاً في اقناع
القارئ بتسلسل الأحداث في العمل الأدبى
وبالتالى يصبح كل شئ منطقاً .

وسنلاحظ على استخدام القصص
(فاروق خورشيد) لفقرات من الأحداث
التاريخية انها لم تكن قيماً عليه بقدر ما دلت
على مهارته في استيعاب التاريخ ونسج هذه
الأحداث في إبداعه القصصى .

من هذا الاستخدام الجيد اظهر موقف
(مالك بن فهم) عنده تحرير لعمان يقول التاريخ
عن تحرير عمان : « ٠٠٠ ثم لم يكن للفرس
نائب ، وولوا منهزمين على وجوههم فاتبعتهم
فرسان الأزد ، يقتلون ويأسرون ولحقوا بهم ،
فقتلوا منهم خلقاً كثيراً وجعلوا يطلبونهم
حيثما لقوهم ، وأدركوهم ، ولم يضرب عنهم الا من
ستره الليل ، وتحمل بقية الفرس في السفن
وركبوا البحر الى فارس واستولى (مالك) على
عمان ، وغنم جميع أموال الفرس وأسر منهم
خلقاً كثيراً ، ومكثوا في السجن زمناً طويلاً ،
ثم أطلقهم ومن عليهم بطعامهم وكسائهم وزودهم
ووصلهم في السفن الى أرض فارس » (١٨) .

فالتاريخ هنا يهتم بإبراز خبر هزيمة الفرس
على يد (مالك بن فهم) ثم اظهر مدى عفوه عن
أسراء منهم .

أما في إبداع القصص (فاروق خورشيد)
فان صورة (مالك بن فهم) تأخذ شكلاً أكثر
عمقا . فحينما تكلم معه ابنه (معن) عن رئاسة
العبيد بعد النصر نجده يضحك ويقول لابنه :

(١٧) فاروق خورشيد - نفس المرجع السابق - ص ١٦ .

(١٨) أبو سليمان محمد المعول - مرجع سابق - ص ٢٥ .

السيرة الشعبية العربية المجهضة عمل يحسب
للقصاص الأستاذ (فاروق خورشيد) وحده .

● ثانياً هذه الاشياء أن أسلوب الكاتب في
هذه القصة المستولدة من السيرة المجهضة جا،
رشيقا وسلسا الى أبعد الحدود .

يكفى أن يجد الانسان نفسه وهو يطالع
أحداث القصة مندمجا اندماجا كلياً مع وقائعها
يحس بنفس احساس أبطالها في السراء
والضراء . حتى في مشاهد العطش والبحث عن
الماء ، هذه المشاهد لقوة تصويرها تشعر
الانسان بالظأ والعطش الدائمين اللذين
لا ينتهيان الا بعد عثور أبطالها على موارد الماء
وسط الصحراوات القاحلة .

وسيجد المطالع لهذه القصة أن فيها المواقف
الحربية والخطط القتالية مرسومة بمهارة
فائقة يحس الانسان من خلالها أن كاتبها كان
ذات يوم قائدا عسكريا متمرسا بأعمال الحرب
والطعن والقتال . وهي مهارة قد اكتسبها -
ولاشك - من اطلاعه على العديد من الخطط
العسكرية العربية في كتب التراث والأدب
العربيين .

وتذخر القصة بالعديد من التعبيرات البلاغية
الراقية الجميلة . منها على سبيل المثال
لا الحصر :

حينما غاص الكاتب داخل أعماق
(مالك بن فهم) بعد قراره بالرحيل قائلا :
» .. فقراره بالرحلة نهائي مهما حن قلبه الى
الأرض التي شأدت سعادته وغزواته وجبه
وأمله .. ولكنه لا يستطيع أن يبعد هذا الحزن
الهادئ الذي يمر به فيغلفه في ضباب من
وجدان مبهم لا يستطيع تحديده
ومعرفته .. » (٢٠) .

وحينما وصف الكاتب قدرة التحمل في حوار
الدليل (زهير) قائلا :

- لم يعودوا عبيدا من اليوم يا معن ، بل هم
أحرار لهم ما للأحرار من حق ، وعليهم ما على
الأحرار من واجبات :

صاح زهير فرحا :

- هذا فعل السادة الأماجد يا مالك بن فهم ،
اليوم كتب لك فعل يذكره الناس من بعدك .
ضحك معن، وقال :

- وماذا ستفعل هؤلاء الأسارى من الفرس
الذين يتساقطون في أيدينا بالمشات . والسبايا
من النساء والأطفال والعبيد ؟
قال مالك :

- الكل فوق السجون .. أما العبيد فلهم
ما لعبيدنا من حقوق أما السادة فسنرى فيهم
أمرنا (١٩) .

ان الابداع القصصي هنا يرسم (مالك بن فهم)
محزرا للعبيد ، هؤلاء العبيد ليسوا عبيده
وحسب ، بل عبيد الأعداء الذين أسروهم عند
تحرير عمان من قبضة الفرس . فالقصص
(فاروق خورشيد) يرسم (مالك بن فهم)
محزرا لا للأرض وحسب ، بل وللانسان
كذلك .

خلاصة الأمر ان قصة (فارس الازد) متعة
أدبية على مستوى فائق من الكتابة القصصية
المحنكة .

وهذه المتعة تتحقق في عدة أشياء حقيقية
لافي في شيء واحد .

● أول هذه الأشياء الاكتشاف في حد ذاته
لسيرة شعبية عربية مجهضة لم يلق الضوء
عليها من كتاب القصة ولا من المهتمين بالأدب
الشعبي أو الأدب الرسمي فالفضل كل الفضل
يرجع للأستاذ (فاروق خورشيد) في
اكتشافها ، واستولاد ابداعه القصصي من هذه

(١٩) فاروق خورشيد - مرجع سابق - ص ١٧٢ .

(٢٠) فاروق خورشيد - مرجع سابق - ص ١٣٤ .

التي حفرها جن سليمان والأرواح الشريرة .
هذا فضلا عن ذكره لبعض الأمثال العربية في
القصة ، وبعض التشبيهات المستوحاة من
البيئة الصحراوية .

وعلى الرغم من ختام هذه القصة بعبارة من
كلام المؤرخ (سرحان بن سعيد الأزكوى) العماني
في كتابه « كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة لكى
يحبس القارىء بأنه لصيق بالتاريخ العماني
الا أن بصمات ابداع الكاتب والقصاص
(فاروق خورشيد) واضحة على العمل كله ،
ثبتت مهارة من قام بعملية استولاد قصة
(فارس الأزدي) من داخل رحم سيرة شعبية
عربية أجهضت فى غفلة من الزمان ٠٠ !

« ما كنا نحتمل ما تفرضه الصحراء علينا
من عناء ان لم تكن قادرين على استقطار لحظات
السعادة من شقائها وتعسها ٠٠ » (٢١) .

وحين وصف الكاتب لحظة هجرة (مالك بن فهم)
بعد مقتل الكلبة (غريبة) الاثيرة لديه قائلا :

« كل الرجال يومها ساروا مع مالك بن فهم
ولم يبق فى المضارب الا الحزانى والتعساء ،
والآكلون بنانهم أسفا ٠٠ » (٢٢) .

● وثالث هذه الأشياء براعة القصاص فى
توظيف عناصر الماثورات الشعبية العربية داخل
نسيج العمل القصصى كالحكايات عن الأفلاج

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

(٢١) فاروق خورشيد - مرجع سابق - ص ١٥٠ .

(٢٢) فاروق خورشيد - مرجع سابق - ص ٩٢ .

دراسة
في الشعر
الملحمي
المكتوب

ملاحم
العصر
الفضي

د. أحمد عثمان

ولد ماركوس انايوس لوكانوس (M. Annaeus Lucanus)

في ٣ نوفمبر ٣٩ م ومات في ٣٠ أبريل عام ٦٥ م . وابوه هو ميلا اخو سينيكا الفيلسوف . وهاجر ميلا من قرطبة بجنوب أسبانيا الى روما عندما كان لوكانوس طفلا لا يتعدى الثمانية شهور . وفي روما انخرط في مراحل التعليم التي تنتهي في العادة بمدرسة الخطابة حيث حقق نجاحا ملحوظا . ودرس لوكانوس ايضا الفلسفة على يد الروافي كورنوتوس . وواصل لوكانوس تعليمه في أثينا حتى استدعاه نيرون الذي قرب منه وعينه في منصب الحاكم المال والعرافة . وفي عام ٦٠ م فاز لوكانوس في « الألعاب النبرونية » (Neronia) بجائزة عن قصيدة يشي فيها على نيرون . وفي عام ٦٢ أو ٦٣ م نشر الكتب الثلاث الأولى من ملحمة « الحرب الأهلية » Bellum Civile ودب الخلاف بينه وبين الامبراطور لسبب او لآخر . المهم أن نيرون أبعد عن كل نشاط عام أدبي وغير أدبي . فانضم لوكانوس ياسا الى مؤامرة بيسو التي حيكت ضد الامبراطور وانتهى الامر بأن أجبر

(*) سبق أن تناولنا على صفحات هذه المجلة الموقرة (عدد ١٨ ، يناير - مارس ١٩٨٧ ص ٣٦ - ٤٩) موضوع « التقنية السلفية للمشهد الملحمي » ثم تابعنا هذا الموضوع في كتابنا « الأدب الاغريقي تراثا انسانيا وعاليا » الطبعة الثانية ، دار المصارف ١٩٨٧ . واتبعنا ذلك بدراسة للشعر الملحمي اللاتيني في إطار كتابنا « الأدب اللاتيني ودوره الحضاري » حتى نهاية العصر الذهبي ، سلسلة عالم المعرفة سبتمبر ١٩٨٩ . وفي هذا المقال نحاول تبيان « التقنية الكتابية » للشعر الملحمي الذي يؤلف في كتب للقراءة لا للانشاد الملحمي الأصيل . ونأمل معاودة تناول هذا الموضوع في كتابنا الذي يعد الآن للنشر تحت عنوان « الأدب اللاتيني ودوره الحضاري - العصر اللطم » .

لوكانوس - عندما انكشفت خيوط المؤامرة - على الانتحار مثل عمه سينيكافيلسوف .

ونسبت الى لوكانوس اعمال كثيرة شعرية ونثرية ووصلتنا بعض عناوينها ولكن لم يصلنا كاملا سوى « الحرب الاهلية » . ولنبدا الحديث عنها بما قاله برونوس (الساتريكا ، ١١٨ ، ٦) :

فتشغل قصة قيصر الكتب الاربعة الاولى وتبلغ الذروة بموت اكبر مناصريه كوريو .

وتدور الاربعة كتب التالية اى من الخامس الى الثامن حول مصير بومبي الذى يحتل موته النصف الثانى من الكتاب الثامن . وينكسر هذا المسار فى الكتاب العاشر اى فى منتصف الرابعوع الاخير لانه كان من المفترض أن ينتهى هنا هذا الرابعوع . اى بموت وتاليه كاتو . وهكذا تشي ملحمة لوكانوس نفسها بموقف صاحبها المعارض لقيصر بوصفه امبراطورا طاغية ، ووغدا رواقيا .

وعلى أية حال فلا يقبل الدارسون جميعا هذا التكوين الرباعى للملحمة . وهناك من يطرح فكرة التكوين السداسى اى أن الملحمة تقس فى مجموعتين كل منها مكونة من ستة كتب . أما الباحث المدقق فيجد أن أسلوب لوكانوس فى النظم يقوم على تقديم الحدث المستقل تلو الحدث الآخر دون ربط كاف بينهما . يضاف الى ذلك أن الملحمة لم تكتمل مما يمنعا من اعتماد تركيبة بنائية معينة وترتيب نتائج نقدية عليها . انها ملحمة على النقيض من « الاينيادة » اى لا تظهر الا أقل القليل من الوحدة العضوية وليس لها بطل واحد ، اذ يتقاسم البطولة ثلاثة هم بومبي وقيصر وكاتو هذا بالإضافة الى شخصيات أخرى مساعدة مثل يوليا وكوريو .

يبدو بومبي فى هذه الملحمة أقل الشخصيات الرئيسية تأثيرا ، ويعد موته الرواقى فى الكتاب الثامن فشلا أدبيا . ذلك أن لوكانوس يضيع وقته وجهده فى استخراج الأحكام الأخلاقية على حساب الفن الروائى . أما تاليه بومبي فى الكتاب السابع فقد بلغ حدا من الاسراف فى التصوير الخيالى بحيث لا يمكن تصويره فردا من الواقع الفعل . وكان الأحرى ببومبي باعتباره واحدا من مشعل نار الحرب الاهلية أن يموت على مذبح القضية الهامة والرئيسية فى الملحمة وهى الجمهورية .

« انظر الى موضوع الحروب الاهلية الهائل . فنذا الذى يأخذ على عاتقه هذا الموضوع . لا بد وأنه ينوء بهذا العبء الثقيل . فالأحداث التاريخية ليست هى مادة الشعر والأفضل أن يعالجها المؤرخون . وبدلا من ذلك فعلى الروح المنطلقة للشاعر أن تفوض فى حبال الحكمة وحيل الآلهة وفيض من المادة الاسطورية . عندئذ ستكون المحصلة النهائية رؤى تنبؤية لا شهادة انسان أقسم على صدق ما يقول ، »

وقال كوينتيليانوس عن لوكانوس انه يصلح أنموذجا للخطباء لا للشعراء وهذا ما يتفق مع رأى مانيالييس الذى قال ان لوكانوس قد ضحى بلقب الشاعر . ولا تلزمنا هذه الآراء بأن نتخذ موقفا عدائيا من لوكانوس كشاعر فلنا أن نتحفظ عليها بوصفها تعبيرا عن موقف سلفى متشدد من التجريب والتجديد فى الشعر اللاتينى . ولنا أن نحذر من هذا الفصل التعسفى بين الشعر والنثر ومن عدم ثقة القدامى فى المحتوى الفكرى للأشعار .

لقد كان لوكانوس خطابيا وشاعريا فى نفس الوقت وليس من الضرورى أن يتناقض هذا الجانب من موهبة المؤلف مع ذاك . كما أن الخطابية ليست بالشيء الجديد على الشعر اللاتينى فلها معه تاريخ ليس بالقصير .

تبدا ملحمة « الحرب الاهلية » بداية تذكرنا بنهايات العصر الجمهورى ورويدا رويدا نكتشف تعاطفا متزايدا مع الحزب الجمهورى . وما كان للوكانوس أن يفعل غير ذلك طالما أنه يقدم بومبي وهو يقترب من الموت . أما كاتو فيبرز فى هذه الملحمة حكيما رواقيا مرموقا . كما أن الخطابية المميزة لهذه الملحمة تتطلب قدرا من التمرد على الدكتاتورية القيصرية . ويقال ان بنية الملحمة ككل كان مخططا لها أن تكون رباعية

من ملحمته : « نحن ننظم الشعر فى الشرعية
التي خلعت على الجريمة »

(lusque datum sceleri canimus)

وعن الفوضى الكونية الناجمة عن صراع الرغبات
الانسانية يقول لوكانوس (الكتاب الثانى البيت
الاول وما يليه) :

« الآن كشف النقاب عن غضب الآلهة .

وبدت فى الكون نذر الحرب

أما الطبيعة العليمة بالغيب

فقد نقضت قوانين واعراف الحياة

وانعشت وحوش انقابة واعلنت الحرب
الاهلية »

وفى مجال آخر يقول الشاعر (الكتاب
السابع البيت الاول وما يليه) :

« واشترقت الشمس الحزينة من المحيط

(اى من الغرب)

وساقت خيولها بصعوبة اكبر من ذى قبل

على طريق معاكس لجرى السماء الطبيعى »

فهنا نرى الشمس تشرق من الغرب وناهيك
عما يحدث عندما يختلط الشروق بالغروب !

يرفض لوكانوس أن يكون مجرد راوية
للأحداث التاريخية وذلك على نقيض ما فعل
فرجيليوس فى « الاينايده » فالأخير يعترف بأنه
يقدم أسلوبا عاطفيا وأخلاقيا فى سرده للأحداث
التي مع ذلك لا تفقد طابعها الملحمى . وعند
لوكانوس يكاد يختفى التتابع الزمنى من جراء أو
وراء التعليقات الأفقية الراكدة وهى تعليقات
مسطحة وأغلبها حكم أخلاقية . ونضرب على ذلك
مثلا من الكتاب السابع (أبيات ٤٧٠ - ٤٧٥)
عندما يصل لوكانوس الى وصف معركة مهمة
ويبلغ الذروة فيقول :

« عاقبت السماء كراستينوس لا بالموت وحده

- فالموت عقوبة تنتظر كل البشر -

ولكن بأن يحتفظ جسده الميت بالقدره على
الحس والشعور

ذلك لأن السهم (lancea) الذى كان بيده

ومع كل الجهد المبذول من جانب لوكانوس فى
رسم شخصية بومبي فان الأخير لم يفلح فى
أن يصبح شهيدا رواقيا (Prokopton)

ولعل كاتو هو فعلا الذى يعد فى هذه المسرحية
مثلا (exemplum) للحكمة الرواقية ، ولو
أن تصوير لوكانوس له يبدو آليا . أما قيصر
فهو مثل الاسكندر الأكبر المقدونى أو « اللص
السعيد » (felix praedo) . ومن ثم

فهو يعتبر خير سلف لأبطال كريستوفر مارلو
بوصفه انسانا بالغ الطموح شيطانى الموجهة يضع
نفسه فى مواجهة الطبيعة والبشرية لكى يخضع
الجميع لرغباته هو . وفى شخص قيصر نرى
كيف أن الفوضى تعم الكون منطلقة من جرثومة
الفساد فى نفس واحد من البشر . وهذه فكرة
رواقية صميمة نجدها مسيطرة على الملحمة .

وشاع عنوان « فرساليا » (Pharsalia)
كعنوان للملحمة لوكانوس « الحرب الاهلية »
وجاء ذلك نتيجة لسوء فهم البيت رقم ٩٨٥ من
الكتاب التاسع . ويدل العنوان « الحرب
الاهلية » دلالة قاطعة لا لبس فيها على موضوع
الملحمة . وكان موضوع الحرب الاهلية قد أصبح
مألوفاً فى التدريبات الخطابية (١) وفى كتابات
سالوستيوس و « زراعيات » فرجيليوس وأغاني
هوراتيوس وحتى الجياني بروبرتيوس . ولهذا
الموضوع - كتيمة (thema) أدبية - جذور
فى الأدب الاغريقى نفسه . وتمثل الفكرة
الأساسية فى هذه الكتابات فى أن الكون كيان
متسق ومتوازن وأن المجتمع المثالى هو المجتمع
الذى يتبع قوانين الطبيعة . فعلى كل موجود أن
يراعى موقعه ومكانته فى الخطة العامة لنظام
الكون . أما من يتخطى حدوده كان يطمع فى
ما ليس له من ممتلكات أو سلطات فانه يتسبب
فى اندلاع نيران الصراع الدموى لأنه هكذا يطلق
العنان لقوى الشر والطموح وتصبح الطبيعة
نفسها ضحية الانسان . يؤدى تصارع الرغبات
الى نشوب الحروب الاهلية وعندئذ تتجاوب
الطبيعة لهذه الفوضى بفوضى أخرى كونية . وهكذا
يعانى الانسان والطبيعة عندما تتعارض القيم
الانسانية . وفى مكان الحلال (fas) يتربع الحرام
(nefas) يقول لوكانوس فى البيت الثانى

هو الذى بدأ المعركة ولطخ فرساليا بالدم
الرومانى

ياله من جنون فتاك

وعندما أمسك قيصر بأسلحته ألم تك هناك

يد أخرى سبقته الى ذلك ؟ »

اذن فالجانب الأخلاقى هو المسيطر ويأتى
الحدث فى المرتبة الثانية .

وفعل لوكانوس شيئا مماثلا بالنسبة للأسلوب
والوزن فهو لا يتبع التقليد الملحمى المألوف . اذ
نجد أنه يتجنب عمدا سلاسة الوزن السداسى
الفرجىلى مصرى على تبنى ايقاع غير موسيقى واشبه
ما يكون بالنثر الموزون أو ما يعرف « بالنظم »
(logopoeia) أى الشعر الذى ليس فيه من
الشعر شيء سوى اللغة ، فهو رقص ذكى فيما
بين الكلمات والأفكار والتحولات . وعلى سبيل
المثال يستخدم لوكانوس بمعنى « جثة » كلمة
cadaver وهى جافة ومحددة لا قبل لها
بالليونة والمرونة حتى أن فرجيليوس لم يستخدمها
فى « الاينىادة » سوى مرتين ، ولم يستخدمها
أوفيدىوس فى « التناسخات » سوى مرة واحدة .
هذه الكلمة يفضلها لوكانوس حيث ترد فى
ملحمته « الحرب الأهلية » ست وثلاثين مرة .
ويفضل كذلك لوكانوس كلمة more الشائعة
فى الحديث اليومى على الكلمة الأكثر شاعرية
letum فالأولى ترد ١٢٦ مرة فى مقابل ٣٦ مرة
تستخدم فيها الثانية . والكلمتان بمعنى واحد
هو « الموت » . ويمكن أن نلاحظ لو أمعنا النظر
فى أسلوب لوكانوس أنه نظم ملحمته وعينه على
مفردات فرجيليوس ولكن لا لى يقلدها أو
يتبناها بل لى يتحاشاها . وعلى النقيض من
ذلك كان رد فعله بالنسبة لأوفيدىوس اذ اغترف
منه الكثير من المفردات المتناثرة وكذا شيئا من
تقنياته .

وهكذا كان تصرف لوكانوس بالموثوث الملحمى
فهو اما يتجنبه عمدا أو يضعه فى اطار مناقض
لقيمته التى عندئذ تفقد معناها الاصلى . وعلى
سبيل المثال عندما نرى العالم السفلى فى
« الاينىادة » لفرجيليوس نلتقى بالعرفاء المقدسة
سيبيل وبمؤسس السلالة الرومانية . ومعهما
نستقبل أبطال روما عبر التاريخ المقبل . وفى
مشهد مقابل عند لوكانوس نلتقى بشخص جبان
وساحرة ماكرة ونرى انتصار الأوغاد فى روما
وهكذا يحل الموت محل الميلاد . والخلاف هو
الذى يقهر العظمة لأننا فى زمن الحرب الأهلية
حيث صارت الفضيلة هى الجريمة . حقا يبدو
لوكانوس فى قمة عظمتة عندما يضع امامه أنموذجا
ملحميا ليعيد صياغته أو قلبه رأسا على عقب .
يقول الموثوث الملحمى كما احتفظ به فرجيليوس
ان الأبرياء هم الذين يخافون نذر الحرب « اذ
تضم الأمهات المرتعشات أطفالهن الى صدورهن »
(الاينىادة الكتاب السابع بيت ٥١٨) . أما
لوكانوس فقد جعل المحاربين أنفسهم هم الذين
يخشون نتيجة أعمالهم (الكتاب السابع بيت
٤٨٣ - ٤٨٤) :

« خافت الجيوش نفسها جنون أفعالها

حيث ترددت الأصداء فى الأرض من كل
الأنحاء »

وهنا نتذكر الاستهلال الذى بدأ به لوكانوس
ملحمته (الكتاب الأول بيت ٢ - ٣) :
« نحكى لكم كيف أن شعبا قويا قد أدار يده
المنتصرة الى أحشائه .. يمزقها » (٢) .

يعرف حكم الأباطرة فيسباسيانوس وهو الأب
(٧٠ - ٧٩ م) وتيتوس (٧٩ - ٨١)
ودوميتيانوس (٨١ - ٩٦ م) ولديه بعصر
الأباطرة الفلافيين نسبة الى أسرة فلافيوس
المناوضة التى ينتمون اليها وهى من رياتى

(٢) لمزيد من التفصيل حول أسلوب لوكانوس ومقارنته بالثرات الملحمى الاغريقى واللاتينى راجع :

J. C. Bramble, «Lucan» (in CH Lat. Lit.), pp. 533-557.

O.A.W. Dilke, «Lucan's Political Views and the Caesars» (in «Neronians and Elavians, ed D.R. Dudley), pp. 62-82.

Idem, «Lucan and English Literature», (ibidem), pp. 83-112.

M.P.O. Morford, The Poet Lucan, Oxford 1967.

F. M. Ahl. Lucan : an Introduction, New York, 1976.

الى مسقط رأسه فى نابلى حيث فارق الحياة قبل مقتل دوميتيانوس .

ومن بين الشعراء الفلافيين الثلاث اكتسب ستاتيوس مكانة بارزة فى تاريخ أوروبا الأدبى . فملحمته « الطيبية » (Thebais) و « الأخيلية » (Achilleis) قد قفرتا تقديرا كبيرا ، ودرستا على نحو واسع فى نهايات العالم القديم والمصور الوسطى ، رغم أن « الأخيلية » لم يكتمل تأليفها . وقد تأثر بهما كل من دانتي وبوكاشيو وتشوسر وتاسسو وسبنسر وميلتون وبوب وغيرهم .

وكان على قصائد ستاتيوس المسماة « الغابات » أو « البستان » (Silvae) أن تنتظر أيضا حتى عصر النهضة لترى النور من جديد . وكانت الكلمة Silva تستخدم للدلالة على قصيدة المناسبات المرتجلة . وتقع مجموعة ستاتيوس هذه فى أربعة كتب من القصائد القصيرة التى قيلت فى مناسبات مختلفة ، واكتسبت شهرة واسعة بين كتاب اللاتينية الجديدة والعامة . ومن العجيب أن هذه القصائد - لا الملحة « الطيبية » - هى التى ضمنت لصاحبها الخلود باعتبارها رائعة أعماله . ذلك أن الموت اختطف ستاتيوس قبل أن يكمل ملحمته الثانية « الأخيلية » ، اذ توقف فى البيت ١٦٧ من الكتاب الثانى . ومن ثم فما بقى لنا من هذه الملحة عبارة عن مسودة وليس عملا كاملا . وكيف كان ستاتيوس سينظم قصة حياة أخيليليس من المهد الى اللحد ؟ تلك مسألة ستظل موضع تخمينات لا نهاية لها .

وليست « الطيبية » ملحمة رومانية قومية ، فهى لا تنطلق من دوافع وطنية قومية ، بل تدور حول أسطورة أوديب التى تصور أعرض مواقف الاختيار الأخلاقى والفلسفى . انها اذن ملحمة تتفق مع العصر الفلافي ولكنها لا تلتصق به التصاقا كاملا . ومع ذلك فإن « الطيبية » هى أكثر فلاسية فى الطراز على نحو يفوق اقتران « الفردوس المفقود » ، ليلتون بانجلترا كرومويل مثلا . فمن تراجيديات سينيكا و « الحرب الأهلية » ، للوكانوس استعمار ستاتيوس وجهة نظر كونية للمحمته . « فالطيبية » هى بانوراма لتاريخ مكثف يجمع بين الكون والقدر ، الاله والانسان ، الخشوع والفسوق ، الفساد والصلاح . ومع أن ستاتيوس قد تحاشى قدر الامكان تبشيرية الرواقية فى « الحرب الأهلية »

(Reate) . المهم أنه ظهر ثلاثة شعراء ملحميون يعرفون باسم « الفلافيون » وهم فاليريوس فلاكوس (C. Valerius Flaccus) وبابينيوس ستاتيوس (P. Papinius Statius) وسيليوس ايتاليكوس (Silius Italicus) (أو كما يرد فى أحد النقوش)

(Tiberius Catius Asconius Silius Italicus) وقد حاول كل من هؤلاء الشعراء الثلاثة أن يرث مكانة فرجيليوس فى الشعر الملحمى وهو طموح محمود ونية طيبة ولكن هيهات أن يتحقق لهم ما أرادوا ! واختلف كل من هؤلاء الشعراء عن الآخر فى الوسيلة والنتيجة حتى أن ما يجمع ملاحمهم أقل مما يفرق بينها . ويتجلى صدق رأينا هذا حتى من النظرة الأولى لموضوعاتهم فاختر فاليريوس فلاكوس أسطورة الأرجونوتيكا التى سبق أن عالجهما أبو للونيوس الرودسى . واختار ستاتيوس حرب السبعة ضد طيبة الأسطورة المرعبة التى تدور حول النزاع بين الأشقاء والانشقاق والانحلال وهو ما يقربنا من جو تراجيديات سينيكا وملحة « الحرب الأهلية » للوكانوس . وأعرض سيليوس ايتاليكوس عن الأساطير وارتدى عباءة انيسوس وفرجيليوس معا واختار موضوعا قوميا أى الحرب ضد هانيبال وقرطاجة ، انها اذن انشودة وطنية رومانية (carmen togatum)

ولد ستاتيوس فى نابلى حوالى عام ٤٥ م ومات فى سبتمبر عام ٩٦ م وكان أبوه شاعرا وصاحب مدرسة وتعلم ستاتيوس من أبيه بعض التقنيات الشعرية . ولما استقر فى روما اكتسب شهرة واسعة كشاعر ، فكان يلقي أشعاره على جمهور محتشد من معجبيه ، وتعرف على عليه القوم ودخل بلاط دوميتيانوس الذى أمر بادخال الماء الجارى الى مزرعته فى ألبا حيث كان أبوه قد دفن . ومن المحتمل أن ستاتيوس فى عام ٨٩ م فاز بجائزة المباريات التى أسسها دوميتيانوس فى ألبا وكانت تعقد سنويا . ولكنه لم يكن محظوظا فى مباريات الكابيتول التى تقام كل خمس سنوات . عاشر ستاتيوس مع زوجته كلوديا سعيدا مع أنهما لم ينجبا ومع أن كلوديا كانت لها بنت من زواج سابق . تبنى ستاتيوس ابنا ولكنه مات صغيرا . ويبدو أنه كان يعانى من مرض خطير وكانت زوجته تراعيه وتعالجه . وقرب موته عاد ستاتيوس

للوكانوس الا انه تبنى التفسير الكوني والمنهج
السيكولوجي لهذه المدرسة الفلسفية .

ومن المعروف أن الدمار الذي يصيب أسرة
ملعون على توالى الأجيال هو الموضوع المفضل في
تراجيديات سينيكلا ولا سيما سلالة تانتالوس
ولا يوس . فالعنف يولد العنف والجريمة تزداد
سوءا وتتكاثر . انه عالم كئيبي ومعذب وقلما
يخفف من فظاعته أى أمل فى المستقبل أو فعل
الخير . وهذا الجو من الفساد الملعون هو الذى
يحيط بأبطال « الحرب الأهلية » فى ملحمة
لوكانوس . وفى « الطبيبة » يقص ستاتيوس
تاريخ أسرة يحكمها طاغية فاسد ومجنون . يقول
ستاتيوس فى الأبيات الأولى للملحمة :

« تسيطر شعلة ربات الفنون على عقل وتامره
بان يروى

حكاية الحرب بين اخين شقيقين ، ورث كل
منهما حكم

الملكة بالتوالى فاقتتلا من اجل هذا الحكم

بكرامية عميقة ، انها قصة طيبة الآثمة »

فالتفسخ العائلى والحرب والكراهية والفسوق
والاثم ، كل هذه الأحوال ماثلة أمامنا منذ البيت
الأول فى الملحمة كنوع من التجاوب لصرخات
سينيكلا ولوكانوس فى أعمالهما . انه تجاوب
مباشر وله مغزى . وهنا نتذكر افتتاحية « الحرب
الأهلية » للوكانوس. ففها يرد معنى الحرب بين
شقيقين فى الوطن cognatasque acies
الكتاب الأول بيت ٤) . ذلك أن الحرب بين
قيصر وبومبي تشبه الحرب بين اتيوكليس
وبولينيكيس بل ان الحرب الأهلية أسوأ . ومثل
هذا النزاع بين الأشقاء عالجته سينيكلا فى
« ثيستيس » و « الفينيقيات » . وعلى أية حال
ففى السطور التالية للافتتاحية يوجز ستاتيوس
فى قائمة قصيرة مظاهر الجنون والمصائب التى
أصابت السلالة الملكية فى طيبة (بيت ٥ - ١٦)
ويؤكد أن موضوعه هو « بيت أوديب المضطرب »
(Oedipodae confusa domus)
(بيت ١٧) الذى تلفه حلقة مفرغة من اللعنة
والدمار .

ومن الطبيعى فى ظل هذا الجو الكئيبي ان
يكثر النقاد الحديث عن تشاؤمية ستاتيوس فى

حين ان الآخر يلاجئنا بنهاية تحض على التناول .
فتيسيوس ملك اثينا رجل وبانى يجسد المثل
انعليا للعدالة والرحمة . وهو الذى يجلب السلام
والخلاص لطيبة ولأهلها فى خاتمة الملحمة (الكتاب
الثانى عشر أبيات ٤٦٤ - ٨١٣) . ومهد المؤلف
لذلك بعض التمهيد ، اذ قال من قبل بوضوح انه
لا أمل فى الخلاص قبل أن تختفى سلالة كادموس
من على وجه الأرض . هكذا أنهى ستاتيوس ملحمة
بشروق فجر جديد ، وهو بذلك يخالف سينيكلا
وكأبة النهاية فى تراجيدياته . بل انه يخالف
« الاينيادة » نفسها حيث ختمها فرجيليوس بنهاية
مزدوجة . ولكن علينا أن ننظر الى نهاية « الطبيبة »
من منظور رواقى . فوصول المنقذ أو المخلص
ئيسيوس يرمز الى الولادة الجديدة للكون
(mundus) التى تأتى بعد الحريق الكوني
الشامل (ekpyrosis) . وجدير بالملاحظة
أن وصول ئيسيوس رمز الخلاص يسبقه حرق
اتيوكليس وبولينيكيس (الكتاب الثانى عشر
بيت ٤٢٩ وما يليه) وتتبعه المراسم الجنائزية
لنوتى أرجوس (نفس الكتاب ٧٩٧ وما يليه) .

كان المصير المقدر سلفا هو المبدأ المحورى
والاشكالى فى الفلسفة الرواقية . اذ استبعدت
من عالمهم الارادة الحرة أو المقدرة على الاختيار لأن
ما قرره القدر فى البداية لا مفر منه (Fatum)
ولا بد من أن يقع فى النهاية ويتحملة البشر .
هناك ترابط شعورى (sympatheia) بين الكون
الصغير (الانسان) والكون الكبير (الطبيعة)
وأى خلل فى أى منهما يصيب الآخر . ومن أول
ملحمة « الطبيبة » الى آخرها يلتزم ستاتيوس
بهذين المبدأين أى الحتمية القدريّة والنسق
الكونى ، حتى أن خطايا البشر هى التى تلوث
البيئة وكل ما هو موجود من حولهم . وهذا كله
يتفق فيه ستاتيوس مع رؤية سينيكلا الرواقية .

المهم أن هذه الرؤية هى التى تغذى الصورة
الشعرية عند ستاتيوس ، ففى الكتاب الأول عندما
يهرب بولينيكيس من بويوتيا الى أرجوس يسافر
ليلا وسط عاصفة كونية وحشية الفضاء (بيت
٣٣٦ وما يليه) . ومع أن وصف العواصف
موضوع ملحى تقليدى له سوابقه الا أن ستاتيوس
هنا يركز على التداخل بين الكون والنفس
الانسانية . فالاضطراب الذى يعانى به بيت كادموس

(الكتاب الحادى عشر بيت ٤٥٧ وما يليه)
وتظهر الرحمة (Clementia) فى الكتاب الثانى
عشر بيت ٤٨١ وما يليه كمفهوم مثير ومجسد
ينجز الكثير من الأفعال .

ولطالما اتهم ستاتيوس بأنه ضمن ملحمة
« الطيبة » مادة عقيمة ولكن التحليل الدقيق
يثبت نقيض ذلك . فملحمة بلا بطولة فردية
لا بد وأن تتعدد جوانبها . ولذلك نجد الشاعر
يضمن ملحمة بعض ما ورثه عن التراث الملحمى
القديم مثل موضوع حشد الجيوش (الكتاب
الرابع بيت ١ - ٣٤٤) والكتاب السابع بيت
٢٤٣ - ٣٧٣) وموضوع نبوءات انوتى
nekyomanteia الكتاب الرابع بيت ٤١٩ -
٢٤٣ (٣٧٣) وموضوع نبوءات الموتى
بيت ٢٤٩ - ٩٤٦) ومسابقات التفوق والمبارزات
aristeia (الكتب من السابع الى الحادى
عشر) . ولا تعد مثل هذه الموضوعات
زوائد طفيلية لأنها تدوب فى المضمون الكلى
للملحمة كما أنها تخدم الموضوع العام .
وبالفعل يحاول ستاتيوس بسرده الكثير من
الأساطير أن يمهّد على نحو غير مباشر لأمر ما أو
أن يعقد موازنة أو مقارنة بين الأحداث . ومن ثم
يمكن اعتبار ملحمة « الطيبة » قوية فى وحدتها
وتماسكها . فهى مثل « تناسخات » أوفيدوس
طبعة ومرنة ولها بنية متعددة الجوانب والأشكال .
ومع أن كل جزئية فيها تتمتع باستقلالية ما إلا أنها
تشكل فى مجموعها مادة متماسكة . وبعبارة أخرى
فإن كل جزئية لا تدل على شيء خاص بمفردها
ولكنها تكتسب معناها كاملا عندما تقرأها بما
يسبقها أو يلحقها أى عندما توضع فى سياقها
العام . ومن ناحية أخرى فإن « الطيبة » كعمل
فنى متجانس لا يمكن فهمه إلا فى ضوء المبدأ
الرواقى عن تنابع الأسباب والنتائج .
(series causarum) (٣)

لقد سبق أن وضع كل من فرجيليوس
وأوفيدوس وسينيكا ولوكانوس مستويات أدبية
لا يمكن تجاهلها لمن يلحق بهم . حقا أنه كانت

والجنون داخل نفس بولينيكيس تتجاوب معه
السماء بجنون مماثل أو حتى أشد . كما أن شبح
الليل نفسه هو الخلفية العامة لهذه العاصفة
النفسية والكونية . وقبل أن تقع المعركة بين الأخين
بقليل يغرق جوبيتر الأرض كلها فى ظلام كئيب
(الكتاب الحادى عشر بيت ١٣٠ - ١٣٣) لأن
الشر هنا هو المنتصر والمسيطر . أما المعركة
نفسها التى تنتهى بمقتل الأخين على يد كل منهما
الآخر فإن أرواح العالم السفلى قد صعدت لتشاهد
(الكتاب الحادى عشر بيت ٤٢٢ - ٤٢٣) .
ويسود الملحمة من أولها الى آخرها هذا التناقض
بين عالم النور وعالم الظلام وذلك بكل رموزهما
الأسطورية وغير الأسطورية .

وفى رسمه للآلهة يتبنى ستاتيوس اتجاها
واضحا للتعبير المجازى . وإذا كان لوكانوس قد
عزى ملحمة من التدبير الالهى الموروث فى الشعر
الملحمى من أيام هوميروس فإن ستاتيوس يحاول
استعادة هذا التدبير الالهى

(deorum ministeria)

ومما لا شك فيه أن هذه الفكرة تتفق مع نظامه
الرواقى فى الملحمة . فجوبيتر قدير على كل شيء
لأنه مسئول عن تنفيذ خطط القدر ولا يملك الآلهة
الآخرون القوة لطرده ولو أنهم يستطيعون أحيانا
تغيير بعض التفاصيل . وهذا التدخل الالهى فى
الأمور البشرية موروث ملحمى . لكن ستاتيوس
لا يسمح للآلهة على أية حال بأن تقطع عليه
تخطيطه الفلسفى العام لسير الأمور . ويقدم
ستاتيوس بعض القوى الالهية الأخرى أى غير
التقليدية - وإن كانت الديانة الرومانية قد
سبق واعترفت بها - مثل القيم المعنوية .
فالفضيلة (Virtus) تتجسد فى الهة وتخطب
مينوكيوس Menoeceus قبل أن يقدم على
تقديم نفسه أضحية فى حب طيبة وتقديسا
للوطنية (الكتاب العاشر بيت ٦٣٢ وما يليه) .
وتدخل تيسيفونى فى صراع درامى مع تجسيد
« الاحساس بالواجب » (pietas) وذلك قبيل
المعركة بين الأخين بولينيكيس واتبوكليس

(٣) عن ستاتيوس وملحمته « الطيبة » راجع . D. Vessey, Statius and the Thebaid, Cambridge 1973.
A.J. Gossage, "Statius" (in "Neronians and Flavians",
ed. D.R. Dudley), pp. 184-235.

لسيلبيوس ايتاليكوس الذى انكب على « الاينيادة »
 يغترف منها فانه كان انتقائيا بحيث لا يمكن
 الزعم بأنه فرجيلي خالص . انه يدين بالكثير
 لافيدديوس ولوكانوس الذى اقام ملحمة على
 التاريخ من قبل فرأى فيه سيلبيوس ايتاليكوس
 نموذجا . ويذهب سيلبيوس ايتاليكوس الى ما
 وراء ذلك فيحسب نفسه وريثا لانيوس حيث
 يشنى عليه ثناء مستطابا فى ملحمة (الكتاب
 الثانى عشر بيت ٣٩٣ - ٤١٤) . ويعتبره
 رائدا فى حب القديم والحفاظ على التراث . أما
 ستاتيوس فيصف انيوس بأنه « غير صقيل
 و « جاف » (« البستان » الكتاب الثانى ٧ ، ٧٥) .

وعلى أية حال فان دين « حوليات » انيوس على
 « الحرب البونية » لسيلبيوس ايتاليكوس لا يمكن
 أن تقطع به قطعاً حاسماً لفقدان الملحمة الأقدم
 وبصفة عامة كان فاليريوس فلاكوس هو الأقرب
 الى روح فرجيليوس ولكن نظرتنا لهذا الاقتراب
 من فرجيليوس قد تتغير اذا وضعنا فى الاعتبار
 أن أوفيدديوس أيضا له تأثير ضخم على فاليريوس
 فلاكوس ولا سيما فى التقنيات الشعرية .

لم يكن الملحيمون الفلافيون أقل من الأوغسطين
 فى لحنهم للشعر الاغريقى للاعتراف من كنوزه
 الثمينة . وكان النبع الرئيسى لفاليريوس فلاكوس
 هو السكندرى أبولونيوس الرودى ولكنه لم
 يكن مقلدا تقليدا أعمى . وأخذ كل من ستاتيوس
 وسيلبيوس ايتاليكوس الكثير من النبع الأصيل
 للشعر الملحمى برمته أى هوميروس معتمدين فى
 ذلك أحيانا على فرجيليوس وأحيانا أخرى على
 نفسيهما . وبالنسبة لستاتيوس بوجه خاص كان
 الاتصال بالفكر الاغريقى أيسر لأنه من نسل سلالة
 اغريقية . فهو من مواليد نابلى ، المستعمرة
 الاغريقية القديمة والتي كانت لا تزال فى العصر
 الامبراطورى - كما يقول ستاتيوس نفسه
 (« البستان » الكتاب الثالث ٥ ، ٩٤) - موضعاً
 تحانت فيه وتوافقت الحرية الاغريقية
 والشرف الرومانى (*Grata licentia*)
 و « كان أبوه شويرا (*Romanus honos*)
 وهدرسا للأدب الاغريقى وشارحا لأشعاره
 القديمة . ويلاحظ أن ستاتيوس قد أفاد من

هناك فى أواخر القرن الأول الميلادى حركة مضادة
 ينزعها كوينتيليانوس وتدين تجديدات سينيكا
 وابن أخيه لوكانوس فى الأسلوب . ولقد جاءت
 هذه التجديدات بعد التمهيدات التى أحدثها
 أوفيدديوس بما أدخله من تغييرات اسلوبية على
 اللغة اللاتينية . ولكن هذه الحركة المضادة بزعامه
 كوينتيليانوس ما كانت لتعيد احياء النقاء الفرجيلي
 مرة أخرى فى أواخر القرن الأول الميلادى . فاللاحم
 الفلافيون التى سعت لتحقيق هذا الغرض لا يمكن
 أن تعد نسخة من « الاينيادة » وليس لها من
 شرف الاقتراب بهذه الملحمة الأنموذج سوى أنها
 حاولت الاقتراب منها .

وفى نهاية « الطيبة » (الكتاب الثانى عشر
 بيت ٨١٦ - ٨١٧) يقرر ستاتيوس أنه استسلم
 للأمر الواقع فرائعته تأتى دائما فى المرتبة الثانية
 بعد « الاينيادة » الربانية . وفى قصائده
 « البستان » يذكر زيارات متكررة قام هو بها
 لقبر فرجيليوس « معلمه الأكبر » . فهى زيارات
 تستهدف الاستلهام (الكتاب الرابع بيت
 ٥٣ - ٥٥) . ومثل هذا التقديس لفرجيليوس
 أظهره سيلبيوس ايتاليكوس اذ يذكر بلينيوس أنه
 لم يقطع قط عن الاحتفال بعيد ميلاد فرجيليوس
 فى بدخ وأبهة وحرص يفوق ما كان يفعله فى عيد
 ميلاده الشخصى . وذكر بلينيوس كذلك أن
 سيلبيوس ايتاليكوس كان يزور مقبرة فرجيليوس
 باعتبارها معبدا (٤) . ويذكر لنا مارتياليس أن
 سيلبيوس ايتاليكوس - الذى طالما تباهى بامتلاك
 الفيلات التى كان يسكنها يوما ما شيشرون - قد
 اشترى موقع قبر فرجيليوس وأحاله نصبا فخا
 (*monumentum*) (٥) وفى ملحمة
 « الحرب البونية » يقدم سيلبيوس التحية
 لفرجيليوس حين يعتبره قرين هوميروس ونده
 (الكتاب السابع بيت ٥٩٢ - ٥٩٤) .

ومرغم كل هذه النوايا الطيبة فان ستاتيوس
 يقف على مبعده متسعة من فرجيليوس فهو أقرب
 ما يكون الى سينيكا ولوكانوس . ولستاتيوس
 قصيدة يتحدث فيها عن لوكانوس بشيء من الإعجاب
 (« البستان » الكتاب الثانى ٧) . وبالنسبة

Plinius, Epist. III, 7, 8.

(٤)

Martialis, XI, 84, 49.

(٥)

مسرحيات يوريبيديس « الفينيقيات » و « الضارعات » وغيرهما . وأخذ ستاتيوس من كاليماخوس السكندري أسطورة لينوس وكورويوس وعرف هذا الشاعر الروماني أيضا كلا من أبولونيوس الرودسي واتيماخوس من كولوفون .

والى عهد قريب كان الدارسون المتخصصون يعتبرون الفلايين أشرف قليلا من أن يكونوا مجرد ناقلين أو حتى لصوص . أما الدراسات الأدبية الحديثة (٦) فقد ردت لهم بعض الاحترام المفقود وهذا يصدق بصفة خاصة على ستاتيوس . أما فاليريوس فلاكوس فقد بذل أقصى ما يستطيع من أجل أن يعيد الى ياسون البطولة التي افتقدها عند أبولونيوس الرودسي . وحتى سيليوس ايتاليكوس أقبل الفلايين أصالة فلم يتردد فى تغيير بعض أحداث الحروب البونية لكى يعطى منظورا فلسفيا أوسع وأوقع . وإذا كان ستاتيوس قد حقق بعض الازدهار فى أواخر العصر الامبراطورى وإبان العصور الوسطى وعصر النهضة فإن فاليريوس فلاكوس وسيليوس ايتاليكوس قد انحدرتا بسهولة الى هوة النسيان بعد زمن قصير من حياتهما . فلم يتم اكتشاف « الأرجونوتيكا » و « الحروب البونية » الا إبان عصر النهضة الإيطالية . وعندئذ قمعت هاتان الملحمتان وقودا للدراسات اللغوية والفقهية لا غداة لشعلة الابداع الفنى . ومؤخرا فقط وجد فاليريوس فلاكوس من يعجب به ويضع يده فى ملحمة غير المكتملة على بذور العبقرية وحصاد الصنعة الفنية . أما « الحروب البونية » فنادر ما تقرأ وإن كانت لا تخلو من فقرات ممتازة . وليس لنا أن نتفاد مع ذلك ونتوقع أن قارنا ما سيقلب صفحات سبعة عشر كتابا بحثا عن الفقرات المتأخرة فى هذه الملحمة .

اختطف الموت فاليريوس فلاكوس - الذى لانعرف الكثير عن حياته - مبكرا أى قبل أن يتم الكتاب الثامن من « الأرجونوتيكا » التى من المحتمل أنه شرع فى نظمها عام ٨٠ م . ومن

الاشارات التى وردت عن فاليريوس فلاكوس فى كتابات كوينتيليانوس (٧) ومن مقدمة ملحمة نفسها (الكتاب الأول ٥ - ٧) نستنتج أنه لم يكن معوزا أو لا يتمتع بمركز اجتماعى محترم .

بدا فاليريوس فلاكوس فى نظم ملحمة قبل « الطيبة » لستاتيوس التى استغرقت اثنى عشر عاما ونشرت كاملة عام ٩٠ أو ٩١ م . وفى ملحمة فاليريوس فلاكوس « الأرجونوتيكا » نداء الى فسباسيانوس وإشارة الى تدمير اورشليم على يد تيتوس ، ولا يفوت الشاعر أن يكرم انشغال دوميتيانوس بنظم الشعر . وكل ذلك ينهض دليلا على أن ملحمة فاليريوس فلاكوس تعود الى السنوات الأولى من السبعينات (الكتاب الأول بيت ٧ - ٢١) . وفى الكتاب الثالث (بيت ٢٠٧ - ٢٠٨) إشارة الى انفجار بركان فيزوفوس عام ٧٩ م . وهناك اشارات الى غزوات دوميتيانوس ضد السرماتيين (Sarmatae) عام ٨٩ وحتى عام ٩٢ م (الكتاب السادس بيت ١٦٢ وقارن بيت ٢٣١ وما يليه) . ويبدو أن فاليريوس فلاكوس - مثل ستاتيوس - لم يعتبر سرعة النظم ميزة أو فضيلة . وإذا كانت خطته الأولية أن تضم « الأرجونوتيكا » اثنى عشر كتابا فان تقدمه فى التأليف طوال عقدين من الزمان كان بطيئا بصورة غير عادية . وقد يكون تقديرنا الزمنى غير سليم ، وقد يكون الشاعر نفسه قد حار فى كيفية انهاء ملحمة . ونعتقد بأن الخسارة التى نجمت عن عدم اتملم هذه الملحمة ليست بالجسامة التى يصورها كوينتيليانوس .

قال ستاتيوس عن أسطورة الأرجونوتيكا انها من الموضوعات المبتلة أو المستهلكة (« البستان » ، الكتاب ٧ بيت ٥٠ - ٥١) وصبق ان كرم فارو من اتاكس (القرن الأول ق م) الذى كان قد أصدر اعدادا خاصا لأبولونيوس الرودسي فساهم بذلك فى التأثير على « الاينية » (« البستان » ، الكتاب الثانى ٧ بيت ٧٧) . وامتدح كوينتيليانوس فارو هذا ولكن بفتور (٨) ولا ندرى ما اذا كان فاليريوس فلاكوس قد استرشد بفارو هذا أو

(٦) عن أحدث الدراسات حول الشعراء الفلايين انظر :

D.R. Dudley (ed.) *Neronians and Flavians. Silver Latin I.* passim.

Quintilianus, *Inst.*, X, 1, 90.

Ibidem, *Inst.*, X, 1 87.

(٧)

(٨)

تنكس طريقه لأن أبولونيوس الرودى هو مصدره الرئيسى وهو ما جاء على حساب فاليريوس فلاكوس لأن أحدا لا يجادل فى أفضلية الشاعر السكندرى .

وبصفة عامة يتبع فاليريوس فلاكوس الخطوط العريضة لرواية أبولونيوس الرودى مع بعض التوسعات أو الاختصارات، والتنويعات والتفريعات هنا أو هناك . فمن بين التجديدات التى أدخلها فاليريوس فلاكوس انتحار والدى ياسون أى إيسون والكمدى (الكتاب الأول ٧٣٠ - ٨٥١) وانقاذ هرقل وتيلامون لهيسيونى (الكتاب الثانى بيت ٤٥١ - ٥٧٨) . ويحذف فاليريوس فلاكوس أسطورة طيور ستيغفالس الواردة فى الكتاب الثانى من ملحمة أبولونيوس . وحتى فى النقاط التى يتفق فيها فاليريوس فلاكوس مع أبولونيوس نجده يدخل شيئا من تغيير فى النغمة وفى الدوافع أيضا . ولعل أفضل مثل على ذلك تفاصيل اللقاء والتعامل بين ياسون والملك آيتيس وعلاقته ببديا (الكتاب من الخامس الى السابع) . ويتحدث الكتاب الثامن - الناقص - عن سرقة فروة الذهب ومفاددة ملاهى السفينة أرجو مع ميديا منطلقين من كولخييس نحو بلاد الاغريق .

وفى محاولة فاليريوس فلاكوس استعادة البطولة الملحمية لياسون يصوغ هذه الشخصية على نمط آينياس عند فرجيليوس . ويبدو هذا من قول فاليريوس فلاكوس (الكتاب الخامس بيت ٢١٧ - ٢١٩) :

« والآن ابدئي ربة الفنون فى أغنية جديدة

اخبريني عن الحروب التى أشعلها الأمير

فانت قد شاهدت ما حدث ...

أما فؤادى وكلماتى ... فلا تكفى »

وبالفعل تحتل الحروب التى يشعلها ياسون ضد آيتيس الكتاب السادس ولا مقابل لها عند أبولونيوس الرودى ولكنها تذكرنا بحروب آينياس فى إيطاليا . وهدف فاليريوس فلاكوس من هذه الحروب ووصفها هو تعظيم شأن ياسون وكشف خداع آيتيس الذى كان قد وعد ياسون بالفروة الذهبية اذا هزم الجيش السكىثى الذى يقوده أخو الملك المتمرّد أى بيرسيس . ولكن آيتيس ينكص بوعده بعد انتصار ياسون على هذا

الجيش . وعندئذ يلجأ ياسون الى حيل ميديا السحرية لتحقيق جميع أهدافه . وهكذا بأعادة تشكيل مسار الأحداث استطاع فاليريوس فلاكوس أن يظهر بطله بل جعله يدخل فى حروب يثبت فيها تفوقه على أعدائه كما عمد أن يعمل فرجيليوس بالنسبة لبطله آينياس . ويذكرنا آيتيس كطاغية (tyrannus) بميزينتيوس عند فرجيليوس ومن ثم فإن ابنه إسيرتوس يماثل لاوسوس .

ولا يستهان بمثل هذه التغييرات التى أدخلها فاليريوس فلاكوس على رسم الشخصيات فقد أدت فى النهاية الى تغيير جذرى فى الجو العام حتى أن قصة الملك كيزيكوس تقدم كدراما تراجيدية . وفى حين يعزو أبولونيوس الرودى المصيبة الى القدر فقط (« الأرجونوتيكا » الكتاب الأول بيت ١٠٣٠) نجد فاليريوس فلاكوس - تقليدا « لاينياة » (الكتاب السابع بيت ٤٧٥ وما يليه) يرجع بنا الى أصل الأسطورة عندما أغضب كيزيكوس الربة كيبيلى بقتل أحد أسودها المقدسة (الكتاب الثالث بيت ١٩ وما يليه) . انها اذن جريمة تخطى الحدود أو التجاوز والفطوسة (hybris) مما أدى الى التحول أو الانقلاب (peripeteia) . وفى الكتاب الثالث من ملحمة فاليريوس فلاكوس يقتل كيزيكوس على يد ياسون دون علم الأخير .

ويعتمد فاليريوس فلاكوس اعتمادا أكبر على أبولونيوس الرودى فى رسم شخصية ميديا . فهى عنده ممزقة بين « برها » بوالدها الملك (pietas) « وحبها » لياسون (amor) وهى اذن أشبه ما تكون بشخصية انفصامية وغرة وان كان فاليريوس فلاكوس قد خلغ عليها شيئا من الرشاقة والجاذبية بعد أن عذف عن تصويرها بطلة ميلودرامية مثل ميديا أوفيدىوس فى « التناسخات » (الكتاب السابع) أو مسرحية سينيكا بنفس الاسم « ميديا » . وقد نحس فى شعر فاليريوس فلاكوس ببعض السلاسة الأوفيدية الا أن فاليريوس لا يشارك أوفيدىوس سمة الهيمنة على أدواته .

فى الكتاب الثانى من « أرجونوتيكا » فاليريوس يتحول هرقل وتيلامون على شاطئى فريجيا حيث وجدا فتاة مصفدة بالأغلال على ظهر صخرة ما فسألها هرقل عن هويتها وسر مأساتها فقالت (أبيات ٤٧١ - ٤٩٢) :

« اننى لا أستحق هذه المصائب ...
(تشير الى الصخور) ها أنت تلقى النظر على آخر ما خلفه
لى والدائى ... آخر الهدايا ...

صخور محملة بالذهب والأرجوان
نحن سلالة ايليوس التى كانت يوما ما سعيدة
الى أن هجرت ربه الحظ (Fortuna) الحقوق
قصور لا وُميدون . فى البداية جاء الطاعون
ومن سمائنا الصافية الآمنة رحل الطقس المعتدل

والتهبت الحقول بمحارق الموتى
وفجأة دوى صوت الرعد وغطت الأمواج أحرار
جبل ايندا حيث مرابض الوحوش
وفى لمح البصر خرج من البحر وحش هائل ومغيف
لا تستطيع أن تقيس حجمه بحجم أية اكوام من الصخور
ولا بالمحيط نفسه

قدمت له الضحايا من دماء واجساد الشباب
الذين أخذوا من أحضان ذويهم ووسط عويل أهاليهم
املا فى تهدئة جنون الوحش البحرى
هكذا كان أمر القدر وأمر آمون (Hammon او Amon)
ذى القرون أن تقم فتاة عنراء للموت بأمر القدر
وكانت هذه الفتاة هى أنا ...

أنا التى رماها الحظ القاسى وربطها بهذه الصخور
ولكن اذا كانت الآلهة حقا قد أعادت الى الفريجين حظهم
واذا كنت أنت قد آتيت كما كانت العرافة والقدر الآلهة قد تنبأت
اذا كنت أنت الذى من أجله رصد أبى خيوله البيضاء
مكافاة لخلاصى ... اذا كنت أنت هذا الرجل
فانقلبنى ... وانقل طروادة التى تجتاحها الوحوش
فانت وحدك من يستطيع أن يفعل ذلك
فلم أرى فى حياتى صدرا واسعا كصدرك
ولا حتى نيبتونوس الذى بنى أسوارنا وعلا بها حتى النجوم
ولا أبوللو نفسه ... له مثل هذه الأكتاف العريضة
ولا مثل هذه الجعبة التى تحملها »

٤٠٧ وما يليه من هذا الكتاب يجرى حوار بين ياسون وميديا فى أحراش هيكتاتى حيث يقول البطل لميديا أنه يفضل الموت على أن يعود الى موطنه بدون الفروة الذهبية . فيملأ هذا الاصرار قلب ميديا بالخوف ويشجعها من ناحية أخرى على أن تخون أباهما لصالح ياسون فتستخدم الفنون السحرية لتساعد ياسون على تحقيق هدفه (الكتاب السابع بيت ٤٣١ - ٤٤٩) :

ومن الواضح أن الشاعر هنا قد تجنب الطنطنة الخطابية وآثر الإيجاز البليغ ولو أن نزوعه الى النقاء الكلاسيكى قد انتهى به الى شيء من الجفاف أو الفموض .

ويعتبر الكتاب السابع من « الأرجونوتيكا » أروع كتب ملحمة فاليريوس فلاكوس رغم أنه لم يحظ بصقل المؤلف ومراجحته . وفى أبيات

« وتلك كانت كلماته ... وعندما صمت لسان البطل المتضرع

ارتعدت فرائصها اذ كان عليها أن تجيبه . وبسبب توترها

لم تستطع أن ترتب لكلامها بداية ولا منطقا أو نهاية

وانتابتها رغبة جامحة فى أن تقول كل شيء دفعة واحدة .

بيد أن الحياء والخوف يكبحان هذا الجموح

انها تتردد ولكنها فى النهاية وبرغم الصراع داخل نفسها

رفعت عينها اليه وقالت :

لماذا ؟ لماذا أتيت ايها الغريب الشمالى ؟

ولماذا انت موقن كل الايقان من اننى سأساعدك ؟

يالها من مخاطر جسيمة .. ولم لا تواجهها أنت معتمدا على قوتك ؟

فلن خلت انا ان ابرح قصر والذى فلسوف تهلك انت .

وعندئذ سينتظر قلبى فى اليوم التالى خرابا عظيما ومؤكدا ؟

فاين هى يونو الآن ؟ اين بالاسى اثينة ؟

لا معين لك الآن سوى انا الاميرة فى قصر ملك اجنبى ؟

وحتى انت نفسك مندهش . انا اعرف ذلك

وهذه الصخور نفسها لن تعترف بى كابنة لايتيس

بيد ان قلرك قد قهر قلدى ... انك تتوسل لى الآن

فخذ منى الآن هداياى . واذا حاول بلياس ان يدمرك

مرة اخرى وان ارسلك لمخاطر اخرى فى مدن اخرى

فلا تثق ... نعم لا تثق الى هذه الدرجة ... فى جمالك »

مجرى الكون (cursus) ومسار التاريخ
ورحلة بحارة أرجو وطريق الأبطال الى الأوليمبوس
أى التأليه . وينطلق فاليريوس فلاكوس من حقيقة
أن حكم جوبيتر هو الذى طرد الرخاء والاسترخاء
(rotia) من على وجه الأرض بعد أن استولى
على عرش السماء من ساتورنوس ومن ثم فلا يمكن
الحصول على الألوهية الا من خلال جهد خارق فى

لعمل القبول بأن هدف فاليريوس فلاكوس
الأساسى هو نظم رواية شعرية رومانتيكية أو نسج
قصة حب ملحمة ينم عن الكثير من السذاجة .
وتدل النظرة الفاحصة على أن للمؤلف تقديره
الخاص للحالة الانسانية . ذلك أن رحلة السفينة
أرجو تقدم لفاليريوس فلاكوس فرصة للتعليق على
الحقائق الأخلاقية والفلسفية . فهناك موازاة بين

تحمل المشقة والمعاناة . وتفتح رحلة السفينة أرجو عند فاليريوس فلاكوس عصرا جديدا يمهّد لميلاد الامبراطورية الرومانية . لقد انتقلت القوة ومركزها من آسيا الى بلاد الاغريق ثم من هناك الى روما حيث سلكت السلالة الطروادية الآسيوية هذا الطريق في اتجاه إيطاليا . وهكذا تصور رحلة السفينة أرجو الحركة الدائرية للتاريخ تحت رعاية العناية الالهية ، وهكذا يصبح هرقل وابناء بورياس أسلافا للأباطرة الرومان ويمثل ياسون السمات المميزة للهيلينية التي عفا عليها الزمن . وتصبح الفروء الذهبية رمزا للقدر ، فهي ترمز بصورة مقنعة للطموح البشرى ذى البريق الخادع حيناً والصادق أحيانا سواء أكان هذا الطموح فرديا أم جماعيا .

وكما رأينا أراد ستاتيوس أن يصور موقف الاختبار عندما داخل بين الكون والنفس من جهة والفضيلة والعاطفة من جهة أخرى . أما فاليريوس فلاكوس فيهدف الى اظهار البشرية من منظور تاريخي واسع على أساس أن عملية الكشف عن الحقيقة عملية الهية . ومن ثم فإن الرؤية الفلسفية والبنية الفكرية « للأرجونوتيكا » فرجيلية الطابع، حتى أن رحلة الأرجو تبدو عند فاليريوس فلاكوس كوسيلة مكتملة لتحقيق هدف شمولي والهي هو الكشف عن الحقيقة . ومع ذلك فالملمحة لم تنجح في تحقيق هذه الأهداف التي ترصدها لنفسها ويكفى أن نقول بأنه ليس فيها مثقال ذرة من شاعرية فرجيليوس التي تتسمح به (٩) .

وإذا كانت « الأرجونوتيكا » من حيث الموضوع تعد مقدمة غنائية لسيمفونية قديمة هي «الإنبيادة» فإن « الحروب البونية » لسيلبيوس ايتاليكوس تعد بمثابة نغمة فرعية وتكرارية زيدت على

هذه السيمفونية ولم تفلح في الهرب من الاملال أو هي خاتمة سيئة للسيمفونية الملحمية . لقد تغنى فاليريوس فلاكوس برحلة الأرجو كشيء يبشر باستقرار الطرواديين في إيطاليا ، أما « الحروب البونية » فكانت بالنسبة لسيلبيوس ايتاليكوس نتيجة مقررة ومقدرة مسبقا .

تمتع سيلبيوس ايتاليكوس بحياة طويلة وسيرة أدبية مرموقة . ولا نعرف أين ولد بالضبط وربما تكون باتافيوم هي مسقط رأسه ولكنها ليست ايتاليكا (Italica) في أسبانيا . مات عام ١٠١ م عن خمس وسبعين عاما بعد أن جوع نفسه عمدا حتى الموت بسبب مرض استعصى علاجه . ذكر ذلك بلينيوس (الرسائل : ٣ ، ٧) وهكذا أمكن تحديد تاريخ ميلاده بـ ٢٦ م . ومن كتابات بلينيوس ومارتياليوس نستطيع أن نستنتج أن سيلبيوس كان ذا طموح أكبر من قدراته ، فكان يزعم أنه شيشرون أو فرجيليوس (١٠) عصره . ويقال ان سيلبيوس ايتاليكوس قد اكتسب بعض الشهرة ابان حكم نيرون عندما تقدم طواعية ليلعب دور المخبر . وعين قنصلا في نفس العام الذي سقط فيه هذا الطاغية فتحول بولائه الى فيتيلليوس وكافاه فسياسياتوس لولائه بأن عينه نائب قنصل في آسيا . وعنتقا شئبع من المجد والشهرة اعتزل سيلبيوس ايتاليكوس الحياة العامة واستقر في كامبانيا ليتمتع بحياة فراغ حميد (laudabile otium) . وقسم وقته بين نظم « الحروب البونية » والحوار مع الأصدقاء . ومكنته ثروته الطائلة من أن يحصل على فيلات عديدة وأن يقتنى الكتب الثمينة والمقتنيات الأخرى من أعمال فنية وما إليها وانتهى به الأمر الى الافلاس في عصر ترايانوس بل والموت جوعا كما ذكرنا .

(٩) عن فاليريوس فلاكوس و « الأرجونوتيكا » راجع :

H. MACL. Currie, "Virgil and Valerius Flaccus", VSLS 84 (1959).

G. Cambier, "Recherches Chronologiques sur l'oeuvre et la vie de Valerius Flaccus", Hommages à M. Renard Coll. Latomus.

101-103. (Brussels 1969 D), pp. 191-228.

J. P. Perkins, "An aspect of Style of Valerius Flaccus Argonauticon", Phoenix 28 (1974), pp. 290-313.

J. G. Fitch, "Aspects of Valerius Flaccus, use of similes" TAPhA 106 (1976), pp. 113-124.

Martialis, VII, 63; VIII, 66; I, 86.

١٦٦ - ٢١١ . وكانت الذريعة التي ساقها الشاعر لهذه القصة هي أن هانيبال المنتصر بعد أن واجه خطط فاييوس التاجيلية أو التلوكوية (أي ما يشبه حرب الاستنزاف) اجتاح كامبانيا وأحرق كرومها التي تنمو بغزارة في المنطقة الفاليرينية حول جبل ماسيكوس . وحاول سيليوس ايتاليكوس أن يوجه سببا لشهرة وحلاوة النبيذ الفاليريني . فقال انه قديما كان فاليرنوس قد زرع هذه المنطقة وذات مرة جاء باكخوس اله الخمر متخفيا الى بيت فاليرنوس الذي أكرم وفادته . وردا لهذا الجميل كشف له الاله عن شخصيته ومنحه ميزة نادرة اذ أطلق اسمه على المنطقة كلها ووهبها أفضل الخمر .

ومع كل هذه الانتقادات هناك مقطوعات برع فيها سيليوس ايتاليكوس ولملت فيها شاعريته مثل المقطوعة التي يصف فيها بان وهو يتدخل لمنع حرق كابوا في الكتاب الثالث عشر (بيت ٣٢٦ - ٣٤٧) . ويتمتع أسلوب سيليوس ايتاليكوس بميزة نادرة وهي الوضوح الذي يعود الى اعجابه الشديد بفرجيليوس والى غرامه بالنظام الحولي في الشعر الملحمي . ويقال ان « الحروب البونية » ملحمة بلا بطل والواقع ان هانيبال يبدو كأنه البطل الحقيقي للملحمة ، فهو بطل هزمه القدر . وربما احتل هانيبال هذه المكانة دون قصد من الشاعر الذي صاغ هذه الملحمة « كمدح للأجساد الرومانية » (laudatio rerum Romanarum) . ولكن الذي حدث أن الأبطال الرومان مثل سكيبيو الأصغر أو فاييوس ماكسيموس المؤجل وباولوس وحتى ريجولوس ، كل هؤلاء لا يرقون الى مستوى هانيبال . وحتى التغنى بالفضائل الرومانية مثل الأمانة (fides) والاحساس بالواجب (pietas) والفضيلة (virtus) كل هذا التغنى لم يستطع أن يغرق مجده عدوها القوى والخائن (Perfidus) وغير الورع (impius) والقسى (saevus) . وكم هو خطير ومنهك أن

نظمت ملحمة « الحروب البونية » - كما يقول بلينيوس - « بقدر من الصنعة أكبر من الموهبة » (maiore cura quam ingenio) . ولقد كتب الخلود لمقولة بلينيوس فلا تذكر تلك الملحمة الا وتبادرت هذه المقولة الى الأذهان . وقد وصم بتلر H.E. Butler الملحمة عام ١٩٠٩ وصمة لاتزول حين قال انها « أطول وأسوأ الملاحم الرومانية الباقية (١١) » وذلك أن سيليوس ايتاليكوس شاعر يهوى المؤلفات الضخمة الرهيبة، ويلد له التمرغ في المياه الضحلة التي يعكرها بمحاولاته الفجة للوصول الى العمق .

وتعد ملحمة « الحروب البونية » نشيدا وطنيا للربة روما . ولعل تاريخ ليفيوس النثرى عن عظمة روما أعظم وأفخم من هذه الملحمة بل ويفوقها شاعرية . ولقد نهل سيليوس ايتاليكوس من ليفيوس وأعطى للملحمة الشكل الحولي محاولا العودة للأصول الأولى للشعر الملحمي عند انيوس (١٢) . بيد أن فرجيليوس هو الذي أمدّه بالفترة والاطار . ففي البيت الثالث عشر من « الإنيادة » قال فرجيليوس ان قرطاجة وإيطاليا قد وضعتا على طرفى صراع أبدى روحى أكثر منه تاريخى واقعى . وفى الكتاب الرابع من « الإنيادة » زود فرجيليوس مقلديه ببذور هذا الصراع الروحى . بل ان يبدو نفسها قد تنبأت بوصول منتقم ما فى المستقبل ليشن الحروب التى ستندلع من شعلات محرقتها المساوية (« الإنيادة » الكتاب الرابع بيت ٦٢٥ - ٦٢٩) . ومن هنا أخذ سيليوس ايتاليكوس الخيط فهانيبال هو المنتقم لديدو . وهكذا أتاحت الحروب البونية فرصة ثمينة للاستطرادات الأسطورية المطولة ومحاولات الاستكشاف المتعددة حتى انه ضمن ملحمة زيارة للعالم السفلى فى الكتاب الثالث عشر ، وألعاب رياضية جنائزية فى الكتاب السادس عشر .

ونضرب مثلا على الاستطرادات الزائدة بقصة كالكخوس وفاليرنوس (الكتاب السابع بيت

H. E. Butler, Post Augustan Poetry from Seneca to Juvenal, Oxford 1909, p. 263.

(١١)

J. Nicol, The Historical and Geographical Sources used by Silius Italicus, Oxford Basil Blackwell 1936, passim.

(١٢)

تحاول صنع أسطورة من حقائق تاريخية معروفة (١٣) .

وقبل أن نترك شعراء الملاحم الفلافيين نتوقف بعض الوقت عند قصائد « البستان » للشاعر ستاتيوس والتي تقع في أربعة كتب تسبق كل منها مقدمه تترىه نرح سبب النشر وظهرت هذه المجموعة فيما بين ٦١ و ٩٥ م . ويلاحظ أن القصائد المنشورة مختارة من قصائد مناسبات أكثر عددا . واضيف إلى الكتب الأربعة كتاب خامس ربما يكون المسئول عن حفظه هو الذي حفظ لنا أيضا ملحمة «الآخيليه» . وتعد قصائد « البستان » ونايق أدبية عالية في الأهمية لأنها تلقى أضواء باهرة على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ابن تلك الفترة . وتقدم لنا هذه القصائد اناسا ذوي تأثير وبروة فهم اما منغمسون في الخدمة الامبراطورية او الحياة المريحة أو المسترخية . وهم اما مثقفون أو هواة يتسلون بممارسه الادب والشعر أو يتطرقون إلى مناقشات فلسفية أو يقتنون الاعمال الفنية . ولم يسمح ستاتيوس لشيء غير مناسب أو سوقي أن يتسرب إلى بريق بستانه .

ويخاطب الشاعر بهذه القصائد رعاة الأدب الذين كانوا في الغالب من المثقفين الذين لا ترضيهم البضاعة الأدبية السوقية أو المبتذلة . ولكي يدغدغ ستاتيوس لهفتهم على الالم بالثقافة أشبع كل قصائده بالإشارات والتلميحات الثقافية . وسمى ستاتيوس إلى أن تكون قصائده ذات زخرف وبريق يعكسان روح العصر الفضي . ولم تك البساطة هي الفضيلة التي يسعى إليها سواء

في اللغة أو الصورة الشعرية أو البنية الفكرية . وتتميز القصائد كلها بخفة الحركة واللون المبهج ، ومن ثم لا يتسنى لمن يتبنى مفاهيم ومعايير فرجيليوس وهورانيوس أن يقيم شعر ستاتيوس . فهو شاعر كما قال يوستوس ليسيسيوس (١٤) . (Justus Lipsius) يمتك « رفايه حميدة في البغريه ، (luxuria ingeni non indecora) ويقول نفس الدأب انه « شاعر سامي وبارز ، فهو بالتأكيد ليس مزهوا جمعاعا ، (summus et celsus poeta, non nercie tumidus)

وقصائد الوصف الثمانية التالية : الكتاب الأول ١ و ٣ و ٥ ، الكتاب الثاني ٢ و ٣ ، والكتاب الثالث ١ والكتاب الرابع ٣ و ٦ . هذه القصائد الثمانية يمكن اعتبارها من أروع أشعار ستاتيوس على الإطلاق . وفيها يمكن الربط بين تذوقه الفني للعمارة والفنون التشكيلية الأخرى بنوعية الشعر الذي ينظمه . فبالنسبة للقداامي كانت كل الفنون في انسجام تام . وفي إحدى قصائد الوصف يقول ستاتيوس ان « الامجاد الصامتة » قد منحت الشعراء القدرة على الكلام الفصيح والتعبير عن مكونات النفس .

وفي أغنية للزواج (epithalamium)

(الكتاب الأول ٢) نلتقي بمن يدعى ستيليا وهو على علاقة وطيدة بالشاعر اذ يجمعهما الحماس للفن الشعري (بيت ٢٤٧ - ٢٤٨) . ويشنى ستاتيوس على ثبات ستيليا في الحب (بيت ٣٢ وما يليه ، ٩٩ وما يليه) وعلى نبل حبه (بيت ٧٣ - ٧٤) وجماله (بيت ١٧٢) وانجازاته في الحرب والسلام (بيت ١٧٤ وما يليه) . أما عروسه فيلونتيلا فذات حسب ونسب (بيت ١٠٨) وقراء

(١٣) عن سيلفيوس ايتاليكوس راجع :

M.V.T. Wallace, "The architecture of the Punica : a hypothesis", CPh

53 (1958), pp. 99-103.

Lessey, "Silius Italicus on the fall of Saguntum" CPh 69 (1974), pp. 28-36.

Idem. "The Myth of Falernus in Silius Italicus. 7.

Punica 7", CJ 68 (1972-3), pp. 240-246.

Idem, "Silius Italicus, the Shield of Mannibal", AJPh 96 (1975). pp. 391-405.

(١٤) يوستوس ليسيسيوس أوجوست ليبس Joest Lips (١٥٤٧ - ١٦٠٦) . هو من علماء الانسابات

الفلمنكيين الذي آمن بالمبادئ البروتستانتية وعمل أستاذا في جينا Jena ثم في جامعة ليدن Leyden حيث خلفه بعد ذلك سكاليجر . ومن أهم انجازاته إصدار طبعة منقحة لتأكيوس .

(بيت ١٦١) . بل هي صورة مجسدة لربة الحب والجمال نفسها أى فينوس (بيت ٢٣٦) . وهنا يلجأ ستاتيوس للأسطورة ، وطريقته في صنع الأسطورة فخمة وإبداعية ، ذات طابع ملحمي ولغة غنائية . لقد تم تدبير زواج ستيتلا وفيلونتيلا في السماء ليكون أنموذجا على الأرض . وقصة حب العروسين لا يمكن أن تنحصر في حدود الدنيا ، ومن ثم فالطابع الأسطوري يهيمن على أغنية الزواج موضع الحديث . وفي الأبيات ٥١ - ٦٤ تنتقل الى مشهد فوق جبل الأوليمبوس حيث فينوس مستلقية على أريكتها يحيط بها آلهة الحب الصغار أى كيوبيد وأقرانه وأحدهم هو الذى أشعل في قلب ستيتلا حبا لا مثيل له (بيت ٨٣ - ٨٤) . وهو يتضرع الى فينوس أن تترفق بالضحية وأن تعطى ثمرة لآماله العريضة (بيت ٦٥ - ١٠٢) . وترضخ فينوس لرغبته في حديث طويل يجسد مديحا لصفات فيلونتيلا العقلية والجسدية (أبيات ١٠٦ - ١٤٠) . وتنزل الآلهة الى منزل فيلونتيلا فوق عربة يجرها الأوز . وهناك تلقى دفعا عن

ستيتلا وتقول ان على فيلونتيلا أن تستسلم للحب (أبيات ١٦٢ - ١٩٣) لأن الشيخوخة ستأتي يوما ما ، وانه فقط عن طريق قوة الحب يمكن خلق المستقبل (بيت ١٨٤ وما يليه) . وتقبل فيلونتيلا كلمات فينوس وتذكر هدايا وتضرعات ودموع حبيبها (بيت ١٩٥ - ١٩٦) وكذا اليجياته التى ينظمها في حبها (بيت ٩٧ ، وما يليه) . وهنا تتداخل الخطابية والخيال تداخلا فريدا ولعل استخدام الأسطورة هنا قد خرج بلحظة زواج ستيتلا وفيلونتيلا الى حقيقة تعلو على الزمن وتدخل في عالم البطولة والألوهية حيث تتحقق المحبة والزواج ويدوم الجمال . بالأسطورة أصبح هذا الزواج مثلا كونيا لا حالة خاصة أو فردية ، فهو بالأسطورة يدخل في عالم القضايا الكلية لا الجزئية ، ومن ثم صار فنا رائعا . وهكذا استطاعت شاعرية ستاتيوس أن تخلق من مناسبة خاصة عالما سحريا . ودعنا نقرأ ما يقول عن نزول فينوس على منزل فيلونتيلا (أبيات ١٤٠ - ١٦٠) :

« هكذا كانت فينوس تتحدث وهى ترفع أطرافها الالامعة كالنجوم .

واجتازت الاعتاب العالية لبيتها

واستندعت الأوز الأميكي الى العنان

وربطها كيوبيد الى النير وجلس على سطح العربة

المرصع بالجواهر . وساق عربة أمه البهيجة عبر السحاب

وعندئذ رأوا الأبراج الطروادية فوق التبير (= روما)

وهناك يقف قصر شاهق به قاعات واسعة والامعة

وبسرعة ضرب الأوز أجنحته على أبواب هذا القصر الناصعة

وكان مقاما جديرا بزيارة الهية

فمن بعد نجوم السماء الساطعة

لم يكن تنازلا مشينا قط لفينوس أن تزور هذا المكان

فى جانب منه ترى طراز الرخام اللبى والفريجي

وفى جانب آخر ترى الحجر اللاكونى الخشن ذا البريق الأخضر

وكان هناك العقيق الطيع ومبنى مطلى باللون الأزرق الداكن

فكانه أعماق المحيط . وهناك أيضا الحجر السماقى

الذى يشع بريقا ويحسده الأرجوان الأوبيالى

وصانع الأصباغ الصورى براقودة

الأسقف تسبح عاليًا وتسندها أعمدة بلا عدد
وتلمع العوارض الخشبية المتخمة بزخرف ذهبي من دالماتيا
أما الظلال المناسبة من الأشجار العتيقة فتوفر
ملاجئ لطيفة تقى طالبيها لفحة أشعة الشمس
وتجري مياه الينابيع تحت الأقدام في مجرى رخامى .
وهنا لم تحافظ الطبيعة على مسارها الطبيعي
فسيربوس (أى عز الصيف) هنا بارد جدًا
والشتاء دافئ . ذلك أن القصر يبدل ويتحكم في مدار السنة
كيفما شاء . وتمتعت فينوس الكريمة برؤية مسكن رببها الرائع
ولم يكن سرورها به أقل من سرورها عندما تقترب من بافوس
عند خروجها من عمق البحر أو عندما تذهب إلى قصورها الأيدالية
أو إلى هيكلها عند أريكس »

الامبراطور المذكور . وفى هذه القصيدة يخاطب
ستاتيوس هذا الامبراطور على أنه « الأب القوي
للدنيا أجمعين » (بيت ١٧)
mange Parens mundi

ولقد نجح ستاتيوس فى تطوير أسلوب شعري
فريد ومميز له ، يوازى أسلوب تاكيتوس النثرى .
وهما أسلوبان من غير المستطاع تقليدهما . ومن
الرائع حقاً أن هذه الخصائص الأسلوبية المميزة
لقصائد « البستان » قد تم تطويرها إلى الأفضل
والوصول إلى ذروة الصقل على مستوى أضخم
وأفخم فى ملحمة « الطيبة » . وهذه المغامرات
التطويرية والمحاولات التجديدية التى قام بها
ستاتيوس قد ذهبت إلى ما وراء كل توقع ، فهى
تقع فى المنطقة التى يتحمل فيها كل انسان
مسئوليته عندما يتعدى الحدود المعهودة والأمانة أو
المعترف بها . وجدير بالذكر أنه عندما انطلق
وراء ستاتيوس المقلدون وقعوا فى المحذور . (١٥)

هكذا تتحرك الأبيات بسرعة وبكثافة حيث
تتداخل وتتزاوج الأفكار والصور . وكم هى معقدة
ومتناسكة هذه التركيبة الشعرية حتى أنها بكل
تأكيد ستنتج فى طبع صورة حية وواضحة فى
ذهن القارئ . والحقيقة أن أسلوب ستاتيوس
يعد ضرباً من التعبيرية اللغوية التى تتطلب التفاعل
والمشاركة الإيجابية من جانب المتلقى . وهذا
المطلب لا يتصل بالشكل الخارجى فقط وإنما
يمتد إلى المحتوى الرمزي والفلسفى . وفى القصيدة
التي نتحدث عنها نجد ستيلا وفيلونتيلا يتعرضان
 لعملية تأليه شعري حيث يلعبان دوراً فى كون
يسكنه الآلهة والأبطال .

وفى الواقع كان ستاتيوس هو الصوت الحقيقى
المعبر عن روما إبان حكم الامبراطور دوميتيانوس
وهذا ما نلمسه فى قصائد « البستان » جميعاً
وفى قصيدة بالكتاب الرابع (رقم ١) وهى التى
نظمها احتفاءً بالعيد السابع عشر لقنصلية

(١٥) عن قصائد « البستان » وأحدث الدراسات حول ستاتيوس راجع :

- P. White, "The presentation and dedication of the *Silvae* and
Epigrams", JRS 64 (1974), pp. 40-61.
S. T. Newmyer, "The *"Silvae"* of Statius : Structure and Theme"
Mnemosyne Suppl. 53, Leiden 1979.
J. F. Burgess, "Pietas in Virgil and Statius", PVS IX
(1971-2), pp. 38-61.



عصام عبد الله

Gargantua et Pantagruel

تعد ملحمة « جارجانتوا وبانتاجرويل »

للراهب والأديب الفرنسي « فرانسوا رابيليه » Rabelais (١٤٨٣ - ١٥٥٣) ، من أهم الملاحم الشعبية المحببة لعامة الفرنسيين ، فقد لاقت عند نشرها أول مرة بين عامي ١٥٣٣/ ١٥٣٤ نجاحا ورواجا كبيرا لدرجة أنه بيع منها في شهرين أكثر مما بيع من الكتاب المقدس في تسع سنوات !

وقد كتب عنها الناقد الفرنسي الشهير « لابرويير » : انها لغز كبير لا يمكن حله بسهولة . أما من حاول فك طلاسم هذا اللغز من الكتاب والنقاد فقد وصفوا هذه الملحمة بانها نوع من السحر والفلسفة معا ، فقال عنها « فولتير » : كتاب لا يصدر الا عن فيلسوف سكير ، بينما عد « شاتوبريان » مؤلفها : عبقريا من الطراز النادر ، ووصفه « فيكتور هوجو » : بالحيوية والحماس والسخرية اللاذعة .

بيد ان سيرة رابيليه الذاتية ، وكيفية جمعه لهذه الملحمة ، يكتنفها الغموض في أكثر من موضع ، وتفصح المراجع والموسوعات عن ذلك جيدا وأشهرها موسوعة « لاروس » La Rousse ، فكثيرا ما نقرا أن رابيليه قد ظل مفقودا لمدة معينة ولم يعرف عنه شيئا ، او أن حياته لغز كبير وغامض ومثير . وهكذا . والواقع ان هناك أسطورة تصور رابيليه كماجن كبير، وهى من نسج معاصريه ، وقد أسهم فيها رابيليه نفسه فهو يظهر هكذا على النقش الحجري المقام على مقبرته والذي نحتته « رونسار » - Ronsard ، أشهر نحاتي عصر النهضة عام (١٥٥٤) وبالأسلوب نفسه يصوره المؤرخ الفرنسي « دى تو » - Jacques De Thau فيقول : لقد كانت حياة رابيليه حياة ماجنة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، ومنذ عصر النهضة ظل رابيليه فى نظر قرائه على هذا النحو .

بمقاطعة « شينون » بفرنسا عام (١٤٨٣) ، والتحق منذ صباه الباكر بدير « بومت » ثم انخرط في سلك الرهبنة الفرنسيسكانية في دير « فونتين لكومت » حيث تعرف على الراهب « بيار آمي » الذي وجهه الى دراسة الفلسفة والآداب اليونانية وشجعه على مراسلة الانسانيين في عصره أمثال « بوديه » ، « ايرازموس » ، « تيراكو » ، « بوشار » وغيرهم ، وكان رابيليه طيلة حياته يتمتع كغيره من الانسانيين في عصر النهضة الأوروبية بحماية أشخاص ذوى نفوذ ، وبفضل رعاية « استياك » ، أحد كبار أعيان فرنسا آنذاك ، التحق رابيليه بدائرة الرهبنة البندكتية في بلدة « ماييزيه » حيث استطاع أن يواصل دراساته في حرية كاملة وأن يتعرف على الحلقات الأدبية المتنامية في تلك البلدة وأن يكون صداقات وصلات مع كبار المفكرين والعلماء وحكام المقاطعات الفرنسية . ولسبب غير معروف خلع رابيليه رداء الرهبنة البندكتية عام (١٥٢٧) ليصبح كاهنا علميا ، ومن ثم أخذ يتجول في ربوع فرنسا بحثا عن المعرفة ، فقد توقف في مدينته « مونبلييه » عام (١٥٢٠) ليستكمل تشييله الثقافي والمعرفي وسحق بدلييه الطب هناك وحصل على ما يعادل دكتورايوس الطب الآن ثم عين طبيبا في مستشفى « ليون » واستقر بها فترة حيث كانت عامرة بالنشاط الأدبي والعلمي الذي شهدته فرنسا في القرن السادس عشر . وبعد هذه الفترة من انخراط فترات حياته ، ومن المرجح أن تكون الخطوط العريضة لملمحته سألته الدبر قد تبورت في ذهنه في هذه الفترة .

وبد فرانسوا رابيليه في بلدة « ديفينير » ومن مدينته « ليون » رحل رابيليه في عام (١٥٢٢) إلى إيطاليا واستبحر أن يزور « تورى » حيث ساعد بلاط هرقل الثاني ملك « اسبانيا » و « ريبه » حاكم ترنسا ، كما ساعد بلاط « بول الثالث » في روما ، ثم أخذ يجزب « فلورنسا » ومن أسرى سميره ، وبعد أن أم رسليه انسى ذات بمديه استساستنظم احياء الاجتماعية والسفافية والفنية والسياسية لتلك البلدان والدويلات ، عاد إلى « مونبلييه » لينهى دراساته العليا في الطب حيث حصل على أجازة الدكتوراه في عام (١٥٢٧) . بيد أن جامعه « السوربون » أدانت مؤلفاته وأعماله

في عام (١٥٤٦) ، فاضطر الى الاعتزال في بلدة « ميتز » ، لكنه عين في العام التالي مستشارا لتلك البلدة وإن لم يمكث في منصبه هذا سوى بضعة أشهر حيث رحل الى روما مرة أخرى . وفي عام (١٥٥٠) كتب رابيليه رواية عن الأعياد المقامة بمناسبة ميلاد « لويس » دوق أوليان ، وبفضل هذا المؤلف حصل رابيليه على منصب كهنوتي كبير في « سان مرتان » ورفع الحظر عن كتاباته ومن ثم حصل على امتياز نشر وطبع كل أعماله في يناير عام (١٥٥٢) ، وأخيرا استقال رابيليه من منصبه الكهنوتي وظل في باريس إلى أن وافته المنية في التاسع من إبريل عام (١٥٥٣) .

خلف فرانسوا رابيليه ثيرا من الأعمال الأدبية التي تشيع فيها النزعة الانسانية والتي تعبر عن اصابع الموسوعي السائد في عصره ، فقد نشر في « ليون » نصا هاما في الطب بعنوان : Aphorismes D'Hippocrate عام (١٥٢٧) رغبة منه في تبسيط النصوص الهامة لعامة القراء ، ونصا دانونيا بعنوان Testament de Cuspidius وايضا نشر في عام (١٥٢٤) الطوبوغرافية القديمة لمدينته روما ، والتي وضعها « مارلياني » . وقد اسهم « رابيليه » في انتشار صحبه كتب التقاويم خاصة في ملحمته « جارجانتوا وهانترجرويل » انسى تحتوى على صور كثيرة من لترات الشعبي والفولكلورى لفرنسا ، ومن حقائق التاريخ الفرنسى في عصر النهضة ، كما نصمن هذه الملحمه معلومات قيمه في القانون والطب والفلك والفلسفه .

وبد أجمع النقاد على أن فن القص في ملحمه رابيليه فن فريد لا مثيل له في تاريخ الأدب الفرنسى ، فهو من الادباء العليدين الذين يستطيعون تصوير الشخصيه في أقل عدد من الكلمات ، هكذا يصور في ملحمته حياة الريف والرعاة والفلاحين في عصره ، كما يبين في أدق صورة حالة القحط الشديد الذي عانت منه فرنسا ، في فترة دقيقة من تاريخها ، فيقول مثلا : « ان المنطقة كلها كانت قد توقفت عن الحياة مثل الباخرة التي قد ألفت بمرساها » فرابيليه يمتلك أقيم وأدق تعبير يمكن لفنان أو مصور أن يمتلكه ليرسم لوحات ناطقة بالحياة والحركة ، فضلا عن ذلك

فهو يتميز بأسلوب أدبي خاص ، فهو يعشق الضحك ومن ثم تنضح كتاباته بالسخرية اللاذعة .

وتتكون ملحمة « جارجانتوا وبانتاجرويل »

من جزئين ، كتب رابيليه الجزء الثاني منها قبل الجزء الأول وهو بعنوان « بانتاجرويل » -

Panta Gruel ، ويجسد هذا الاسم العميق

التمطش الكبير للحياة والمعرفة في ذلك العصر ، في عصر النهضة الأوروبية ، فكلمة « بانتا » -

Panta تعني « كل » أو « جميع » ، كما تعني

كلمة « جرويل » Gruel « المعطش » أو « الظأ » ،

أي أن Panta Gruel معناها : (متعطش لكل

شيء) . وهذا الجزء يحوى قصة حياة الابن

« بانتا جرويل » قبل قصة والده ، وهو العمل

الذى تحول الى كتاب ثان بعنوان « جارجانتوا » .

وقد نشر رابيليه الكتاب الأول في عام (١٥٣٢)

بمدينة ليون ثم أعقبه بنشر الجزء الثاني في عام

(١٥٣٤) . وإذا قلبنا النظر في ملحمة هذه

سنجد أنه يظهر لنا كطفل كبير يعشق الضحك

والحياة بكل جوانبها ، فمن يقرأ الصفحات الأولى

من كتابه يسمع رنين ضحكاته ، بيد أن رابيليه

اهتم بتحذيرنا في مقدمته بأننا لا يجب أن ننخدع

بهذه الروح المرحية بل يجب أن نقرأ بين السطور

وبتوادة كي نكشف جوهر الموضوع ومكنه الذى

لا بد وأن يكون في غاية الخطورة والأهمية .

فرابيليه يسخر مثلاً من « الجهل » الذى تحكم في

أوروبا من جراء تأثير الروح المدرسية التى لم تكن

ترمى من التعليم سوى أن يردد الطالب الكلمات

الجوفاء دون أن يتحقق من صحتها أو صدقها ، ودون

أن يعمل ذهنه في فهم معناها .

كما اهتم رابيليه بنقد رجال الكنيسة في عصره

ليس من أجل سوء اختيارهم لطرق التعليم

والتعبد فقط ، ولكن لعقلياتهم الجوفاء وطقوسهم

وتعاليمهم المتخلفة ، فهو يقدم لنا منذ البداية في

ملحمته شخصية ظريفة لراهب يدعى « جان » الذى

يعتبر مثلاً لرجل الدين المتفتح والمتحرر ، بعكس

بقية زملائه من الرهبان المتزمتين : ففي وسط

الصلاة التى يقوم بها زملاؤه في الكنيسة ، يسمع

« جان » صوت شرذمة من اللصوص يسطون على

الحقل المزروع بالحيرات الذى يحيط بالكنيسة ، وهو

الحقل الذى سوف يتغذى منه رجال الكنيسة طول

العام ، وبدلاً من أن يستمر « جان » في صلاته مثل

الباقين ، تراه يشمر عن ساعديه ويخرج للدفاع

عن قوته وقوت زملائه الذين لا يكفون عن الصلاة

والدعاء بأن يهدى الله اللصوص ويثنيهم عن عمل

الشر !! لذلك يعرض « جارجانتوا على « جان »

- مكافأة لشجاعته وتفتحه - بناء دير جديد له

يضم المتفتحين والمتحررين من الرهبان ، وهو دير

يدعى « تيليم » Abbaye de The Ieme ، وهو من

أغرب وأعجب الأديرة في التاريخ .

هذا قليل من كثير عن ملحمة رابيليه الشهيرة

جارجانتوا وبانتاجرويل ، التى هي جديرة

بالبحث والدراسة لا في مجال الآداب والفنون

بشكل عام ، ولكن في مجال التراث الشعبى

والفولكلورى بشكل خاص ، فهذه الملحمة - كما

أسلفنا - تحتوى على صور كثيرة من هذا التراث

الغربى ممثلاً في فرنسا تحديداً ، وهى منطقة قل

أن تجد فيها دراسات بلغة الضاد في هذا المجال

المهم .

المراجع :

1. La Rousse La grande Encyclopedie, Paris (1975).
2. Rabelais (Francis) : The works of Mr. Francis Rabelais, Gargantua Translated into English. 1653, Illustrated by W. Heath Robinson, London.

٣ - رجاء ياقوت : الأدب الفرنسى في عصر النهضة سلسلة كتابك العدد ٧٢ دار المعارف

المواجهات الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية

محمود النبوى المشال

الفنون الشعبية التشكيلية من أهم العوامل المعبرة ، وأروع المصادر التي تسهم اسهاما حقيقيا في حركة البناء الحضارى ، التي يقاس بها مدى التقدم الذى بلغته أمة من الأمم ، عن طريقها يكون المعول الأكبر على نهوضها ورفيها ، موازنة بغيرها من الشعوب الأخرى .

من أجل هذا كان خليقا بتلك الفنون أن تنال من الشعب ومن الأجهزة المسؤولة المتخصصة عناية خاصة وأهمية عظمى ، ويتم ذلك عن طريق التوسع فى إنشاء مراكز التدريب على الفنون الشعبية التشكيلية ذات الفروع النوعية المتعددة لمحافظة القاهرة بخاصة والمحافظات الاقليمية بعامة ، وإمدادها بالخبراء المتميزين الذين يتمتعون بكفاية عالية ومهارة فائقة فى مختلف الفروع والتخصصات المتباينة ، والمبادرة أيضا بإنشاء معاهد متخصصة على مستوى عال من الدراسات النظرية الثقافية والتقنية ، وعلى أسس علمية وتاريخية بعينة عن الافتعال والارتجال، على أن تقدم المراكز وتلك المعاهد حصادها الوفور من الانجازات والمبادرات التى تعكس تاريخ شعبنا الأصيل ومقومات مجتمعنا العريق ، النابعة من وجدان هذا الشعب بصفاته ونقائه ، معربا عما يؤديه هذا الفن الأمثل من الناحية الثقافية والجمالية والوظيفية والاجتماعية على الصعيدين المحلى والخارجى .

تنتشر على سطوحها وعلى أبوابها ، وحركات الأشخاص من خلال الأصول القديمة الراسخة ، ومن خلال محاولات التحديث المشروعة التي لا تعتدى على الحقائق التراثية للتراث فى جوهره وأصالة بل يستمد منه الروح والمحافظة على تلك الأصالة وعلى كنه العناصر الشعبية المتميزة بدلالاتها الخاصة .

وينبغى لنا أن نكون معتدلين فى أحكامنا ولانغالى بالتمسك فى تحقيق المستويات المثالية

ولكى يتم هذا الأداء وهذا الانجاز لابد من تزويد هذه المراكز وتلك المعاهد بشتى الامكانيات البشرية والتجهيزات الأولية والمرافق اللازمة للممارسات العملية وللعروض الفنية التى تتجلى فيها حقيقة الانسان المصرى ، وفطرته النقية وتقاليد الموروثة ، وعاداته وأساطيره : وكثيرا ما يتناول التعبير الفنى الشعبى التشكيلى الأزياء الشعبية والتحف والحلى بألوانها القوية المشعة والمباني ببساطتها ونقوش واجهاتها والرموز التى

دفعه واحدة ، فالأمر الطبيعي في هذا الشأن أن نأخذ ببدا التدرج الواعي ، والانتقال الى ما هو أسنى . كما ينبغي أيضا أن ندرك أن ثمة بعض المثالب التي تنجم أثناء الممارسة العملية التي تتأثر بعوامل الوقت ومقتضيات التشكيل وعوامل الفنان النفسية وعوامل الامكانيات والتجهيزات وغيرها مما يلعب دورا ملحوظا لا يمكن تجاهلها أو الفكاك منها .

وخلاصة الأمر أن هذه العوامل وتلك الظواهر تخضع في العادة الى أقيسة التقويم وموازينه الصحيحة ، ومن ثم نتمسك بالإيجابيات ونسقط السلبيات ، ونستفيد من هذه الأحكام باللجوء الى دواعي التصحيح واجراءات التعديل ، وتقديم أساليب التشجيع حتى تمضى الممارسة في طريق النمو والارتقاء القائم على أصالة الابداع وتكامل العطاء .

والفنانون الشعبيون التشكيليون في ميسيس
الحاجة الى القيام بجولات استطلاعية بحثية وكشفية على المستويين المحلي والخارجي وهذا ما يحتمه التيار الحضاري والفكر المعاصر حين يحيط الفنان خبرا بالألوان المتعددة من تلك الفنون والوقوف على أسرارها من كافة النواحي التقنية ومعالجة الخامات المستخلصة وطرق التشكيل ووسائل التوظيف ... الخ .

وتحتم المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية على الاكثار من الأفلام التسجيلية لثمرات هذه الفنون النوعية بحيث تبين مراحل التنفيذ مرحلة اثر مرحلة وخطوة بعد خطوة والتناول العملي التدريجي لهذا الانجاز المنوع على أن تعرض هذه التسجيلات على المستوى المحلي أولا ، ثم على المستوى الخارجي ثانيا بروح التبادل المثمر ، وهذا من شأنه أن يساعد في تعميق التجارب ، ويفتح أبواب الاجتهاد على مصاريعها أمام الفنان الشعبي واطهار مدى ما حققه من انجاز مستحدث وتقدم ملموس ، في ظهور هذه الأعمال الى حيز الواقع وساحة الوجود .

ويأتى محور الجانب الثقافي للفنون الشعبية التشكيلية في منزلة كبيرة من الأهمية ، تأصيلا لتلك الفنون ودعما لقوانينها وفلسفاتها وأشكالها

ومضامينها . ولقد كانت العودة الحميدة لمجلة الفنون الشعبية الى الظهور أملا مرجى وهدفا منشودا لاعادة احياء هذه الفنون ، وامتدادها بالعطاء الفكري الذي يقيم أودها ، وتعتبر هذه الخطوة المباركة في حد ذاتها مواجهة حضارية متجددة وموجة ابداعية تسهم في انارة الطريق ، ودفع ذوى الأقلام الى شحذ همهم وتجليه أفكارهم وتصحيح المسار في هذا المضمار الحيوي ، ولهذا فان من غاياتنا البعيدة التطلع الى اصدار أكثر من مجلة تحمل في تضاعيفها تجارب الثقة من الباحثين الرواد الذين يكشفون اللثام عن خفايا تلك الفنون بكل أبعادها وأفاقها لزيادة الوعي الثقافي ، وارواء للظلم واستجابة للشغف ومضاعفة للاستمتاع بتلك الفنون ، التي هي فنون الحياة والتوفيق بين كل من النظرة الجادة الى التراث والنظرة العصرية المباشرة ومحاولة ايجاد وحدة عضوية متألفة ومنسجمة بينهما .

والمواجهة الحضارية القومية تحتم علينا أن
نقرب كشحا عن الفنون الشعبية التي تغزو بلادنا بشكل خطير غير مأمون العاقبة ، فنحن بهذه المنزلة نصبح تابعين بشخصيات ملغاة الطابع ، والمفروض أن يكون أخذنا من موضع السيادة والحضور الايجابي وليس من موضع العبودية والتبعية كما يكون اعطاؤنا من المستوى الأعلى الى المستوى الأدنى « خذ كسيد وأعط كسيد » .

ولكى تغزو الفنون الشعبية التشكيلية حياتنا الاجتماعية منذ المبتدأ فان على المؤسسات التعليمية التربوية أن تخصص حيزا في مناهج التربية الفنية بقسط موفور يشخص طبيعة هذه الفنون ودراستها دراسة وافية للتوصل الى أعلى شأو فنى ممكن يجنو غياهبها ويفتح أمامها جميع النوافذ للاحاطة بأبعادها ، وهذا ضرب من ضروب الاستثمار المفيد الذي يكسب المتعلم منذ نعومة أظفاره قدرا مناسبا من الخبرات العملية والمهارات اليدوية التي تقوده الى حب هذا العمل وتقدير العاملين في محيطه واعادة النار التي سلبت منه في وقت من الأوقات وكان ذلك من جراء الغفلة وسوء التقويم وعلى هذا يسترد المتعلم والفنان الشعبي مكانته ومنزلته كما يغرس فيه في الوقت نفسه خلة الولاء وروح الانتماء الى تلك الفنون التي تحمّل في طواياها الأحاسيس المرهفة والقطرة

السمة والصدق في التعبير والاخلاص في العمل والاهتمام في بلوغ الهدف .

ومن الانجازات الحضارية المعاصرة في دنيا الفنون الشعبية التشكيلية ما يقوم أساسا على دقة الاستيعاب وسمو الاستيعاء والنفاذ الى الجوهر من مناهله العريقة ومصادره الاصيلية ، وقد كان ذلك في زعم البعض بمنزلة الفاكهة المحرمة والشطط المرفوض ، وما أكثر ما منى بالاتهام والزراية وعدم الاعتراف بصحة هذا الاتجاه ، الأمر الذي نعارضه ولا نقره مادام هذا العمل خالصا من الشوائب ، ومن سمات السطحية التي تنفي عنه صور القوالب التقليدية ، والخروج به عن اطاره الذي يشتمل على القيمة الفنية الصافية والملاحم الشعبية مغزى ومبنى ، وعلى هذا يكون الاستيعاء الذي يكسب العمل الفني التشكيلي صفات مجعدة من اضافات التنية والجودة والتحسين والاثراء ، مع عدم فقدان عناصر الروح . والا يكون أداة للتشويه أو التخريب النوعي والادعاء الجمالي .

ومن الغزو الحضاري والمواجهة المعاصرة توظيف الفنون الشعبية التشكيلية - علاوة على ما تتسم به من قيم جمالية شائقة - لتكون وسيلة حقيقية لخدمة الحياة والمجتمع ، وأن تنتقل بصماتها وانجازاتها المختارة داخل المنازل والمؤسسات الرسمية والمحال التجارية التي تزدهر بها واجهاتها لتؤدي دورا ايجابيا في مجال التطبيق العملي بحيث يصبح هذا الانجاز الفني الشعبي جزءا حيويا لا غنى عنه تزدهر به هذه المرافق على اختلاف مهامها اليومية بحيث يتوازي ويتلاقى ويمتزج بمكونات وعناصر الأمكنة والمواقع التي تضم هذه الأعمال الجذابة وتهينة الجو السحري الذي يفيض بالايقاع والقيم الشكلية من خلال مضامينها وأغراضها الوظيفية ، وبذلك يعود للجماهير الحس الجمالي والمشاعر الرقيقة بجذوى هذه الفنون والتعلق بانجازاتها الشعبية الاصلية

ومن ثم تصبح جزءا هاما من تكوين الكائن البشري ومن ثقافته العامة ، والعمل على تقارب الأفكار وتلاقى المشارب واقتراح الأذواق ، وتوافق الأمزجة والميول ، ويصبح الفن الشعبي التشكيلي من أهم المكونات وأبرزها للوجود الانساني وفي النبض اليومي في حياة البشر ويعتبر هذا كسبا فريدا غير هين .

وفي مقدمة ملاحم المواجهة الحضارية بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية التركيز على المقوم الفكري والاجتماعي كمظهر أساسي يقوم على تاريخ عريق مستمر من هذا التراث الضخم وهو يفرض وجوده لتحقيق جانب الوعي والاستنارة بين أفراد الشعب ووقفهم على التقاليد الشعبية بأبعادها المتعددة وآفاقها الواسعة وأسرارها الخفية وانعكاساتها الاجتماعية . وهذا الانجاز الرفيع له ايجابياته وتفاعلاته وأثاره الجمة في عصر النهضة الفكرية التي نعيش اليوم في ظل الرعاية والاهتمام والتوجيه الراشد من جانب المسؤولين من القيادات الرائدة المتخصصة المؤمنة بنبل هذه النوعية من فنون الشعب وجدواها وتأثيرها العميق .

وليس ثمة شك في أن الممارسات الفنية العملية تفتقر الى الجانب العلمي الاكاديمي والخبرات الاجتماعية الصحيحة التي تكشف اللثام عن طبيعة الانتاج الفني ، واكساب الفنان الشعبي بمجموعة من المهارات التي تنعكس على الوسائل التقنية المعاصرة عن دراية علمية وثيقة وثقافة نوعية متعمقة تعكس مفاهيمها وتوصل مسارها بحيث يتمشى وحياة الشعب في نظم منضبط وتوافق شامل .

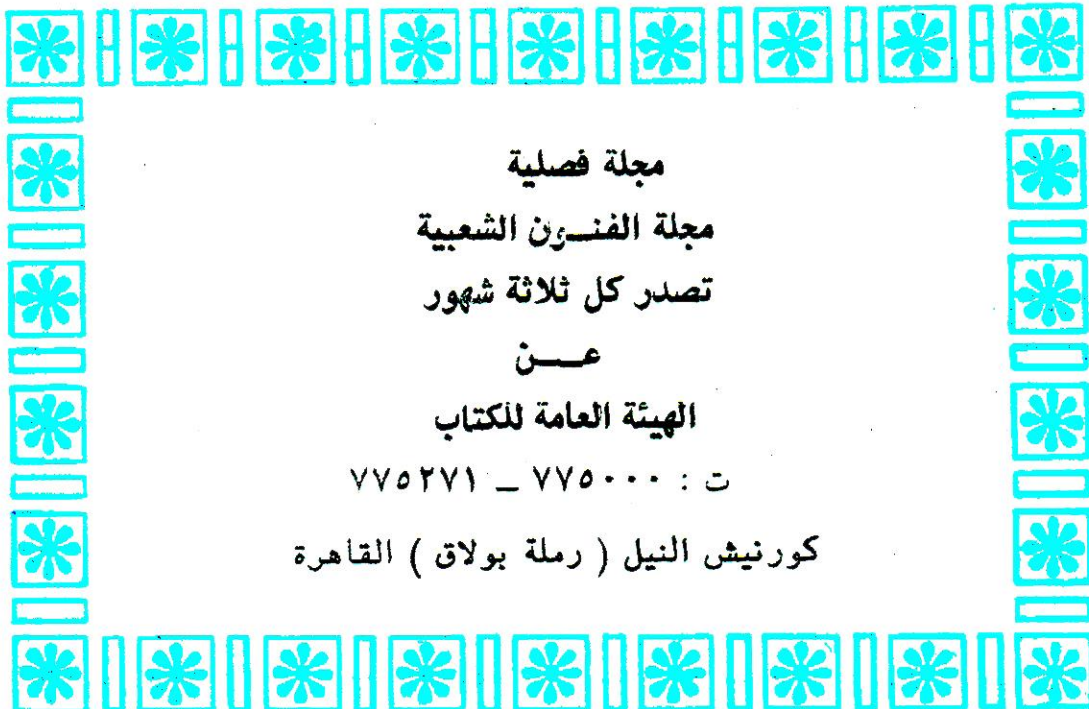
واذا انتقلنا بعد ذلك الى الدور الاعلامي في مواجهته الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية فانه دور خطير لا سبيل الى تجاهله أو انكاره . انه المقياس الحقيقي الذي يقاس به مدى التقدم في هذا الفن . ويشمل الجانب الاعلامي الجمع بين أصالة التراث وتقديره في نسق فريد ومظهر جذاب يستهوي الجماهير المستفيدة ويعينها على الفهم الجيد والهضم الوافي والاستيعاب الكامل .

والى جانب ذلك يسهم الاعلام في تقديم ثمرات الانتاج ومختاراته المنتقاة من الفنون الشعبية التشكيلية التي أبدعتها أيد صناع وبلغت شأوا بعيدا في هذا المضمار الذي يقوم أساسا على مبدأ الاستيعاء الواعي من هذه الأصول القديمة في قالب جديد وثوب مبتكر لا يلغى فيه روح الفطوة ونقاء الجذور وصدق الجنسية ، بل يضيف الى أبعادها وعناصرها سمات موشاة من نبع الخيال وفيض الخاطر وعرائس التفكير الهادف التي تنبثق من مجتمعنا وواقعنا وصميم قوميتنا .

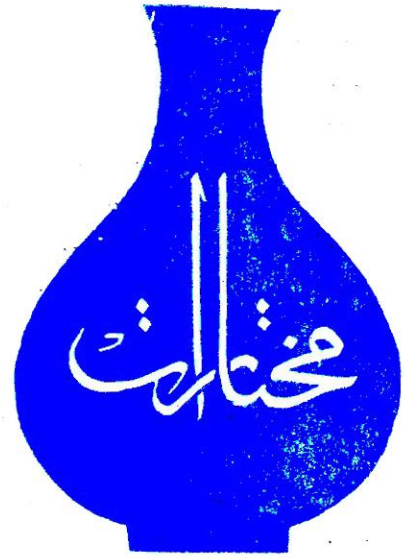
أمانة وصراحة وصدق عن فنوننا الشعبية الأصيلة سواء الموروث منها أم المستوحى بشكل فنى رائع يحافظ على جوهرها ومنبتها وروحها الشعبى المتفسرد الذى لا يخطئه البصر . وكل ما نتمناه وننشده أن يكون أداء اليوم خيرا من أداء الأمس وأداء المستقبل أفضل من أداء الماضى والحاضر ، وأن تتسم العروض بالالتقان الفائق والابداع الرفيع ، كما نأمل فى تسجيل شتى العروض الفنية التى تسفر عنها جهود الفنانين الشعبيين التشكيليين فى أفلام تسجيلية يقوم التلفزيون بتقديمها ثم توزع على مختلف السفارات والمراكز الثقافية التى تربطنا بها أواصر قربى وعلاقات نسب استهدافا لتعريف تلك الشعوب الأخرى بمجتمعنا المصرى وبتاريخه الحضارى وتقديمه الفنى المصرى . . وأخيرا فنتوجه بالتحية والتقدير لكل يد تبنى ولكل فرد يتقدم بالبذل والعطاء والتعاطف والاستجابة لتلك المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية .

وهكذا يحقق الاعلام بأنواعه المختلفة التعريف الأمين بالدور الهام الذى يؤديه هذا الفن لطوائف المجتمع وتبصر أفراد الشعب بالآثار الناجمة عن متابعة تلك الفنون ، والالتحام معها قلبا وقالبا ، وتهيئة السبل وتقديم كل الامكانيات المتاحة ، من خلال مظاهر الحياة اليومية التى تتمثل فى تضاعف الفنون الشعبية التشكيلية على اختلاف أنواعها وتعدد شعبها ، كما يوفر الاعلام الفرص السانحة التى تقام فيها المعارض الفنية الشعبية التشكيلية فى عروض عامة بحيث يتاح للجماهير أن ينعموا بزيارتها ويسعدوا بما حوت من بدائع الفن وآياته التى تبعث على أن تنال منهم تقديرا عظيما ورعاية كبرى تدفع الى ارتقاء الأذواق وتعميق الأفكار وتنمية المشاعر وتجويد التعبير وقوة الأداء .

وبعد ، فهذه بعض المواجهات الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية التى يتوقف عليها التعبير فى



من فنان تآت شعبية



جذورها • تقنياتها • جمالياتها

د. عبد الفنى الشال

جذور : ويرى الباحث أن كل هذه الانتاجات الفخارية التى شارك فيها الفنان الخزاف الشعبى انما سار على جذور الحضارات الغائرة فى القدم والتى كانت مصداقا لرغبات الشعوب وتعبيرا عن آمانيها ومتطلباتها العقائدية والسحرية والاجتماعية والاقتصادية عن طريق الشكل والمضمون .

فاذا نظرنا الى شكل « القلة » الشعبية نجد لها نظائر متشابهة حتى فى الحضارة المصرية القديمة فضلا عما تتسم به من رشاقة فى الهيئة وتعبير أنثوى ، بينما نجد « الابريق » بصفته المميزة وهيئته العامة التى توضح الذكورة ، حتى أن الطفل الذكر فى يوم سبوع مولده يكون الابريق رمزا له بطوقسه المعروفة وكذلك الطفلة الأنثى تكون القلة هى محورها ورمز الخصوبة المرتقة وهى رمز للحبوبة والرشاقة والعطاء ، وهكذا تؤكد مثل هذه التشكيلات الفنية الجذور الاجتماعية والعقائدية وغيرها التى ربما يجعلها

الطين أول خامة تفاعل معها وخبرها الانسان الفنان منذ الأزل ، لما فيها من صفات منيرة تميزها عن خامات أخرى فى سهولة التشكيل وتوافر عناصرها فى الطبيعة وامكانية اعادة عملية التشكيل ، واللدونة والمرونة اللتان تساعدان على تطوير التشكيل والحذف والاضافة ، فهى خامة محببة للفنان والأطفال على السواء وقد خلقنا الله منها فهى علاقة عضوية فيزيقية أزلية .

وتمتلئ متاحف العالم والمراجع العلمية بالأمثلة التى تشهد بجذور تشكيل الطينة فى أعمال فنية سواء كانت أشكالاً رمزية أو تجريدية انسانية أو حيوانية أو أواني متنوعة . ففى كل حضارة فنية نجد منها تحفا نادرة رائعة التعبير مشكلة من الطين على الرغم من تنوع هذه المادة من بيئة الى بيئة أخرى من حيث التركيب الكيميائى واللون وامكانية التشكيل والزخرفة ومقاومة الحرارة وغيرها فضلا عما تشير اليه من أساطير وسحر وفلسفة وأساليب فنية متعددة .

الفنان الشعبي نفسه ، ولكنها تسير من زمن إلى زمن ومن حقبة إلى أخرى حتى تصل إلى فناننا الشعبي لاشعوريا فيتفاعل معها بالتشكيل في تلقائيتها المشهودة دون تطوير مصطنع فاقد للوعي الصحيح ولكن مستندا إلى جذورها الأولى الحضارية في ثوبها الشعبي الجديد ، وقد نذكر هنا بالعرفان قول الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس رائد الفن الشعبي في مصر حينما ذكر أن الإنسان يستوعب في أطوار نفسه رواسب قديمة مغللة في القدم يمكن أن تعود بهواجسه وفي أحلامه إلى العصور الحجرية أو العصور الفطرية (١) .

وقد تشير اللوحات المصاحبة في البحث إلى الجانب التشبيهي بين أعمال الفنان الشعبي وبين أعمال فنانين من أجيال سحيقة والتي تؤكد الأعمال هنا وهناك أنها أسرة فنية واحدة تحمل صفات مشتركة على الرغم من اختلاف طبيعة المادة الخام ومكوناتها وتباعد البيئات وكلها حصيلة وزاد تراثي ضخم أمام الباحثين في كل فرع من فروع المعرفة لاستشفاف المزيد من الكشف من هذا التراث وتفسيره والتعلم منه والتذوق من محاوره المختلفة .

لقد ظهرت تعبيرات فنية شعبية تتصل بأشكال إنسانية أو حيوانية أو خرافية وكلها من خامة الطين ويمكن عن طريق دراسة مقارنة فاحصة التعرف على الجذور البعيدة من أعماق التاريخ والتي قد يتضح من خلالها معرفة الفنان لطبيعة الحيوان والطير ونفسياتها وسلوكها وطبيعتها ودورها الاجتماعي ، فإن الأشكال الفنية التي صيغت لهذه الكائنات كالأسد والحمامة والزرافة والجمال والحصان والصقر والبقرة والعروسة والشمس والقمر والسمك وغيرها إنما لم تشكل لمجرد ذاتها ولكن كان تشكيلها لأهداف اجتماعية ورمزية قد ترتبط بالتاريخ والتراث . وقد تعرضت الفنانة سوسن عامر بأسهاب موضحة رموز تلك الكائنات في إحدى

مؤلفاتها بصدق وتفسير واضح واهتمام بالغ (٢) ، ولقد أكد العلاقة الاجتماعية بين الفن والمجتمع الناقد والفيلسوف الإنجليزي «هربرت ريد» في بعض كتبه من أن أهداف الفن اجتماعية ترتبط بحس الجماعة ومشاعرها (٣) ويؤكد ذلك الفنان الشعبي حين يحتفظ في أعماقه ولا شعوره بالتراث ثم يعبر عنه بصدق ، وهنا نذكر قوله من أقوال العالم النفسي «يونس» في إحدى كتبه القيمة «إن الفنان العظيم يستمد تعبيراته ورموزه من أعماق اللاشعور» .

التقنية : لكل شكل فخاري شعبي عينته المميزة وبنائه المركب الذي يتفق مع إمكانات الخامات واستخدامات الشكل النفعية كما لا يتجاهل الفنان الجانب الجمالي في الوقت نفسه ، وكلها أساسيات وضروريات يحتمها العمل الفني نفسه قديمه وحديثه ، وقد تبني هذا المبدأ القائمون بأمر معهد «الباهواوس» في ألمانيا وبعد أن هاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية أيضا . وإذا ما تعرضنا للشكل البنائي «للقلة» الشعبية نجدها وقد تحققت فيها كل هذه المستلزمات الفنية عن طريق تلقائية الفنان الشعبي نفسه فإن في تقسيمات جسم القلة وبعض الحزوز على السطح فضلا عن أنها تعبر عن نغمات فنية سطحية جمالية ولكنها في الوقت نفسه تساعد على حمل القلة في يسر وسهولة ونفعية ، كما أن الفنان الشعبي يفهم جيدا وبخبراته الطويلة كيف يبحث عن الخامات ويفحصها وينقى شوائبها ، وذوبانها في الماء وعجنها وحفظها وتشكيلها ثم مرورها بجفافها ثم حرقها وكلها سلسلة متتابعة لانتاج المشغول آخر الأمر وكلها خطوات تحتاج لمهارة ودقة وحساسية ومعرفة تامة بأصول وتقنية كل مرحلة لأن أي خطأ في أي من هذه المراحل ولو كان صغيرا قد يؤدي إلى أضرار وتشويه للأشكال المصاغة .

جماليات : يعشق الفنان الشعبي الجمال بالفطرة محققا إياه في مشغولاته صغيرها وكبيرها ، فهو عندما يرسم على أوانيه الفخارية

(١) عبد الحميد يونس : المؤتمر السنوي التاسع لموجهي التربية الفنية - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩ .

(٢) سوسن عامر : الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

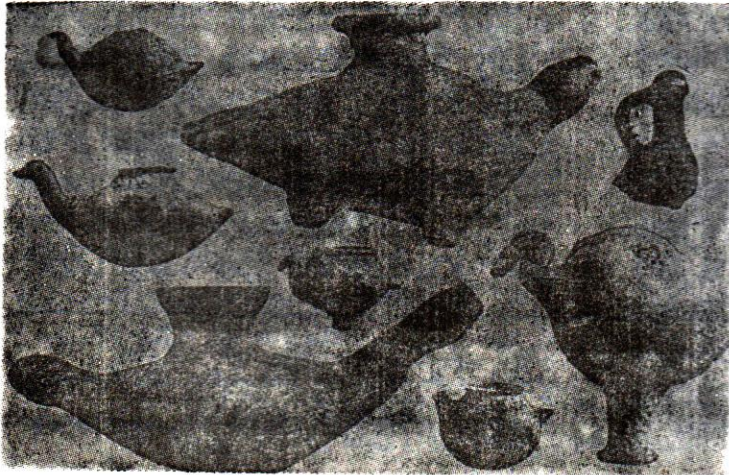
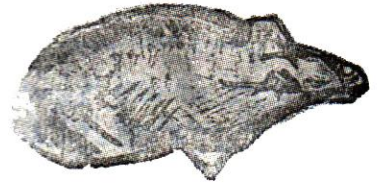
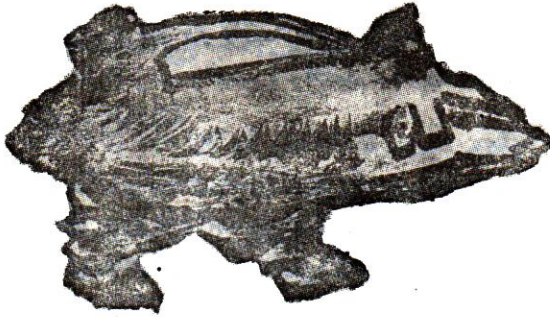
(٣) هربرت ريد : في كتابين : الفن والمجتمع ، والفن والصناعة .



اشكال فخارية اسلامية ذ وهي اشكال
فخارية في هياث انسانية وحيوانية من
النمط الخيالى الخرافى « الفانتاستيك »
اقتحمه الفنان الشعبى مثل باقى
الحضارات الفنية الأخرى •

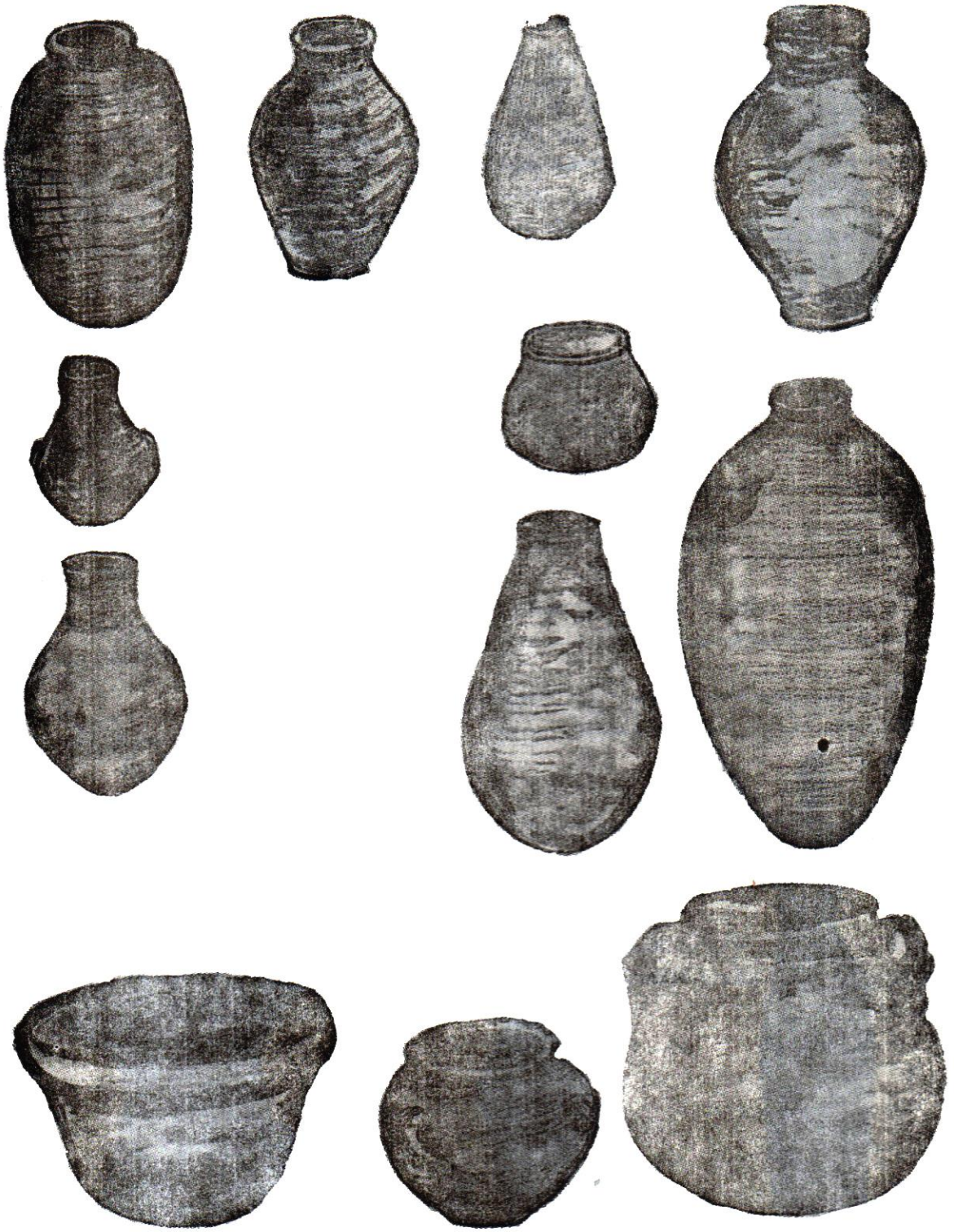


شكل فخارى شعبى



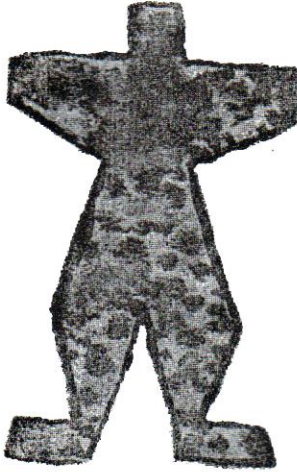
اشكال فخارية في هياث انسانية
وحيوانية فيما قبل التاريخ •

وجميع الاشكال تحول صفات اجتماعية
فضلا عما تتضمنه من قيم جمالية وتقنية
صحيحة •



أواني فخارية متنوعة

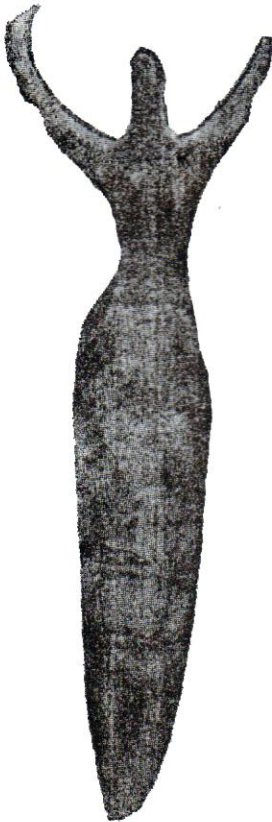
من حضارات قديمة مختلفة توضح بجلاء الجدور المستمرة من جيل إلى جيل لتصل للفنان
 الشعبي الأصيل وكلها تحمل صفة الوحدة وصفة التنوع فضلاً عما تحمله من قيم جمالية
 سواء في الهبة العامة أو في العلاقات الجزئية أو في النفقات السطحية .



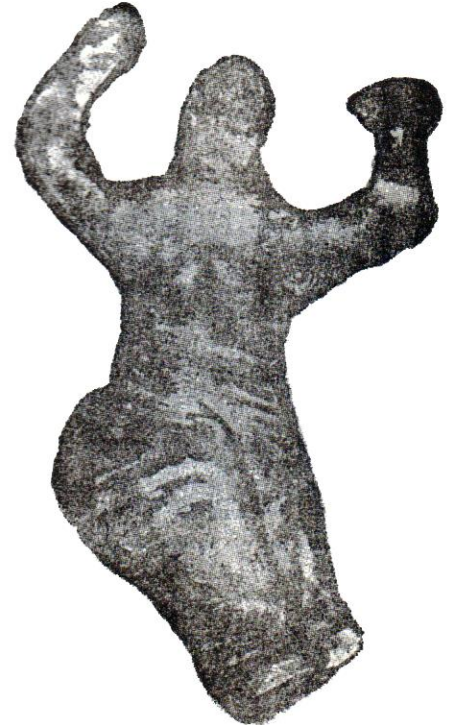
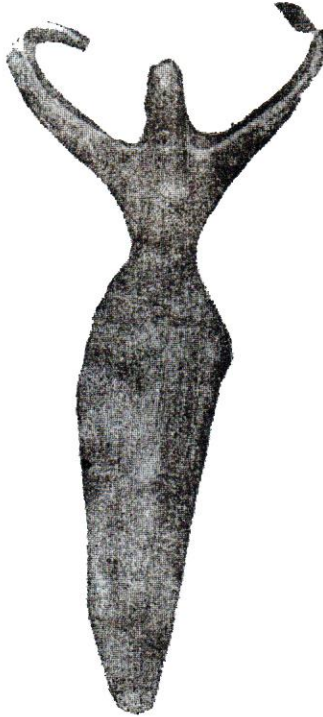
عروسة شامية من الورق فيها نفس
التعبيرية المستورة عبر الأجيال مضملة
بالسحرية والسمائية والرمزية على
السواء ونحن حتى الآن نعطي للأواني
صفات انسانية فنقول يدى الاناء واذاناه
ونسفته كأنها أجسام حية .



اناء فخارى لامرأة من قبرص فيما
قبل التاريخ به الرمزية والتعبيرية
وحذف واضافة ومبالغة .



عرائس فخارية فيما قبل التاريخ في مصر .



اهمية : ان شخصية الفنان الشعبي وفنونه جعلت منهما منبعاً خصباً للدراسة والبحث اكاڤيميا وفنيا واجتماعيا وتقنيا وعقائديا وغير ذلك حيث عقدت لهذه الفنون المؤتمرات الداخلية والخارجية دولية واقليمية كما اهتمت هيئة الأمم بها أيضا وأقامت لجانا وأنشأت البلدان متاحف اقليمية لها . وحيدا لو اقيمت متاحف فى كل محافظاتنا حيث تتميز كل محافظة عن الأخرى بتراتها ونوعياتها وخاماتها مما يعطى انتباها لهذه النوعية الفريدة المحافظة من كل شوائب وتطویر مصطنع دخيل .

برسوم محزوزة أو ملونة أو غيرها فانما يلتزم باظهار جمالية الشكل وتاكيدہ ، وبالمقاييس الجمالية وجد أنه بفطرته يحترم الشكل والأرضية ويفهم تلقائيا كما وكيفاً أماكن وحجوم الأجزاء المضافة للشكل مثل المقابض والفوهات والقواعد وغيرها وكلها فى نسق ووحدة وتنوع وتناسب واتزان وكلها تنبىء عن حس بالجمال فطرى المنبع ليس عن طريق فلسفة الجمال وقواعده الاكاديمية وضوابطه المقتنة ولكنه ورثها عن طريق معاشته للطبيعة من حوله تلك الطبيعة التى تحمل كل القيم الجمالية المعروفة لدى دارس الفنون .

المراجع

- ٥ - عبد الغنى الشال : الخزف على مر العصور بالانجليزية لم ينشر بعد ١٩٥٠
- ٦ - عبد الغنى الشال : عروسة المولد : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧
- ٧ - ليلى السنديونى : الفخار المصرى قبل الاسرات - رسالة ماجستير ١٩٧٢
- ٨ - مها الشال : لعب الاطفال الخزفية والفخارية فى تراثنا الفنى والافادة منها فى تعليم الخزف بكلية التربية الفنية ١٩٨٧ .
- ٩ - مجلة الفنون الشعبية مقال : سعادة عودة أبو عراق : عدد ٩ شباط ١٩٧٦ دار الثقافة والفنون - عمان - الأردن .

- ١ - سعد الخادم : معالم من فنوننا الشعبية - دار المعارف مصر ١٩٦١
- ٢ - سعيد الصدر : فن الخزف والاشتراكية - دار شوشة للطباعة : من غير تاريخ .
- ٣ - سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١
- ٤ - عبد الغنى الشال : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية : جامعة الملك سعود بالرياض ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م



التفاصيل في الموسيقى المصرية القديمة

لويس بقطر

لعبت الموسيقى مثلها مثل الفنون الأخرى دورا هاما في الحياة المصرية القديمة وكان لها دورها المنفرد أو المصاحب لفنون أخرى كالرقص والفناء ، وتعددت الآلات الموسيقية المصرية الأصيلة والآلات الوارثة التي كانت تستخدمها الشعوب المجاورة سواء في أفريقيا أو آسيا .

وما زالت المقابر والمعابد والمتاحف تقدم لنا المادة الأساسية فيما يتعلق بالآلات الموسيقية المختلفة وتطورها العام وكيفية استخدامها وامكانية توظيفها . والشئ الملاحظ ان المرأة والرجل كان لهما مكانهما في عالم الموسيقى ، وهذا يوضح مدى شعبية هذا الفن ورغبة الشعب في عمومه في ممارسته .

ويفاجأ المرء عندما يعرف العدد الهائل من الآلات الموسيقية التي كانت مستخدمة في مصر القديمة سواء كانت آلات وترية أو آلات نقر وطرق أو آلات نفخ والصور المصاحبة في آخر المقال نرينا بعض النماذج .

على شكل قطري ، وكان العازف يعلقها في رقبته ويضرب عليها بيده . وكانت هذه الطبلية شائعة الاستخدام في الجيش بمصاحبة النفير . الطبلية في ضبط ايقاع حركة الجنود والنفير في قيادة الفصائل وتحضيرهم للهجوم ومتابعة تحركاتهم .

وهناك طبلية أخرى تتميز بزيادة عرضها عن طولها ، ويتم العزف عليها بعصاتين ، والعصاة تنتهي بكرة صغيرة تستخدم في النقر على الطبلية .

لقد عرفت مصر مثالا من آلات النقر والطرق الطبلية المعروفة باسم « الدربكة » ، وكانت الأيدي وسيلة العزف ، يعلقها العازف في رقبته ويعزف عليها بأصابع اليد اليمنى ويقبض على أسفل طرف رأس الطبلية بيده اليسرى ليعزف النغمات العميقة .

وهناك الطبلية الطويلة ب طولها يتراوح بين قدمين وقدمين ونصف ، وكان هيكلها من الخشب أو النحاس مغطى بطبقة من الجلد تقطعها حبال



Fig. 6

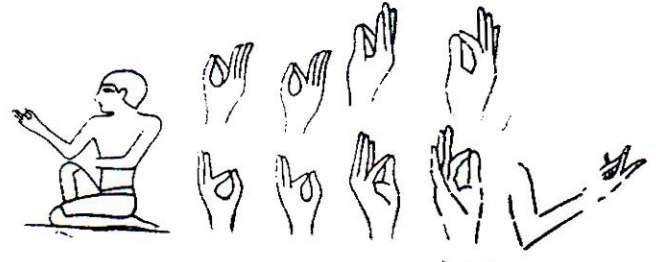


Fig. 7

Fig. 12



الحركات المختلفة لأصابع اليد والذراع التي تنم
عن تنوعات موسيقية .



أشكالا متعددة سواء المقبض أو الجسد وتعدد
زخرفتها أيضا .

ومن الآلات الوترية القيثارة التي تميزت
بالتعدد في الشكل والحجم وعدد الأوتار حدها
الأدنى أربعة وحدها الأقصى اثنان وعشرون
وترا ، والقيثارة كبيرة الحجم يزيد ارتفاعها عن
قامة الرجل . وكان عادة يتم تزيين القيثارة
بحلية على شكل زهرة اللوتس أو رأس ملك ،
وأوتارها تصنع من أمعاء الأغنام وغطاؤها جلد
ثور أو جلد عادي . وكانت تقف القيثارة على
قاعدة على الأرض أو على كرسي أو حامل يثبت
عليه الجزء الأسفل من القيثارة ، وأحيانا كان
العازف يقف حاملا القيثارة على كتفه أو محتضنا

أما الدف أو الطار فكان آلة محببة عند
المصريين سواء في الاحتفالات الدينية أو الشعبية ،
وكان على أربعة أشكال الدائري والمربع والمستطيل
والمستطيل الذي يتكون من مربعين يفصلهما
حاجز . وكان يتم العزف على الدف باليد منفردا
أو بمصاحبة القيثارة ، وكانت النساء والرجال
يعزفون على الدف ولكن الأعم النساء ، وكن
يرقصن بمصاحبة العزف .

وهناك أيضا الشخصية طولها بين ثمان وثمانين
عشر بوصة . وكانت تصنع من البرونز أو
النحاس الأصفر ، وكانت تغطي أحيانا بطبقة
من الفضة أو ماء الذهب وكانت الحلقات المعلقة
على الأوتار من طرف إلى آخر تتحرك وتحدث
صوتا عندما يمسك العازف بالآلة في وضع
عمودي ويهزها ، وكانت الشخصية أيضا تتخذ



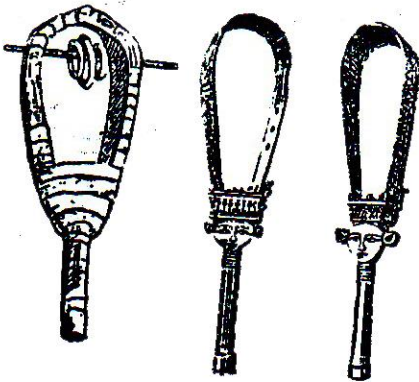
يعزف الجيتار ويرقص



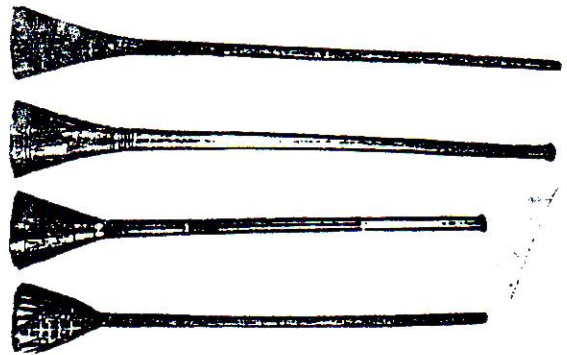
الطبل والبوق



قيثارتان متفاوتتان في الحجم وعدد الأوتار



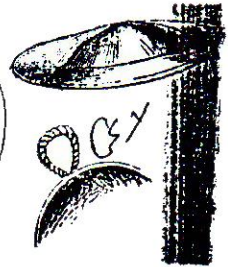
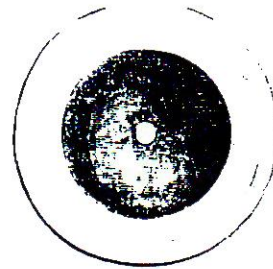
أنواع مختلفة من الشخشيفة



أبواق مختلفة الحجم



القضبان المسقة

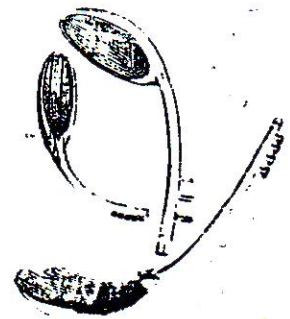
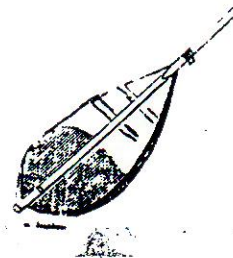


↑ الصنوج

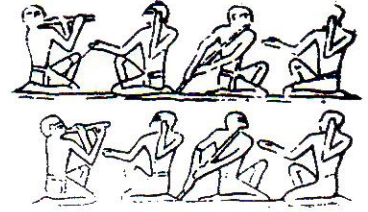
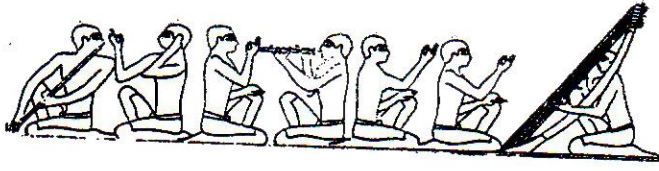
الصنوج



أجراس ذات حجوم مختلفة



آلات أقرب إلى الجيتار



اشكال من التوجيه الموسيقى للعازفين يقوم بها متخصصون في الانعام الموسيقية

الأمر بسيطاً ، له ثقب قليلة لا تتعدى الأربعة أول الأمر وزادت على مر الأيام ، ثم أمكن ادخال تحسين عليه باضافة فتحة جانبية للفم ، وكان يصنع من البوص ، ثم بمرور الأيام أصبح يصنع من مواد لها رنين . وكان الناي يستخدم في الحفلات والمواكب الدينية ، وكان عازف الناي يعزف واقفاً أو راكعاً أو جالساً على الأرض . والملاحظ ان الرجل كان مختصاً بالعزف على الناي الذي كان يتفاوت في الطول .

واستخدم المصريون المزمار أيضاً وكان مقصوراً على الرجال ، ويتراوح طوله ما بين سبع وخمسة عشر بوصة ، بعضها مزود بقشة سميكة موضوعة في تجويف المزمار ، الجزء الأعلى مضغوط حتى لا يترك الا حيزاً قليلاً لدخول النفس .

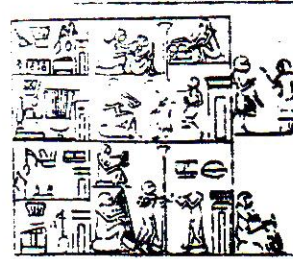
وهناك أيضاً المزمار المزدوج الذي كان يتكون من مزمارين ويستخدم العازف يداً في العزف على واحد واليد الثانية في العزف على الثاني . وكان هذا المزمار المزدوج يصنع من البوص أو من أعواد نباتات برية أو الخشب الرنان أو من قرون الأغنام أو من العاج أو العظام أو الفضة . وكان من المؤلفين ان يعزف النساء على هذه الآلة وهن يرقصن ، وكان أحد المزمارين يصدر الطبقات العليا من الصوت والآخر يصدر الطبقات الدنيا .

وتعتبر الزمارة المصرية الحديثة امتداداً لهذا النوع من المزمار وإن كان صوتها خشناً رتيباً . هذه عجالة سريعة عن أهم الآلات الموسيقية المصرية القديمة ، ولكن قد يكون من المهم ان نعرف ماهية الموسيقى المصرية القديمة ، ما هي ملامحها وما القواعد التي كانت تقوم عليها ، وهل من الممكن ان نصل الى صورة تقريبية عما كانت

ايها (تأمل الصور المرافقة) . ومن الأشكال غير المألوفة قيثارة على شكل مثلث تنتهي بحلية على شكل رأس أوزة وعدد أوتارها تسعة .

وهناك أيضاً آلة شبيهة بالجيترار لها ثلاثة أوتار . وكان هذا الجيترار المصري يتكون من جزأين ، عنق طويل منبسط وجسد بيضاوي مجوف من الخشب ومغطى بطبقة من الجلد ، في سطحه الخارجى ثقب يسمح بانتقال الصوت ، وفوق هذا الجسد أو العنق كانت تمتد الأوتار الثلاثة مثبتة في الجزء الأعلى من العنق بعدد مماثل من المفاتيح ومثبتة في الجزء الأسفل بقطعة خشبية أو عاجية مثلثة الشكل لترفع هذه الأوتار الى ارتفاع معقول ، وكان طول العنق ضعف أو ثلاثة أضعاف طول الجسد . وكانت هناك ريشة للعزف معلقة في الجيترار بواسطة شريط . وكان العازفون عادة يقفون أثناء العزف سواء كانوا رجالاً أو نساء والبعض يرقص أثناء العزف .

ومن الآلات الوترية الكنارة وتعدد أوتارها ما بين ثلاثة وثمانية عشر وترا ، وكان يتم العزف عليها عادة بالأيدي وتزينها حلية على شكل حيوان محبب منحوت من الخشب .



أما آلات النفخ فكان منها الناي وكان في أول

عليه . والواقع ان الاجابة على هذا السؤال صعبة .
 أولا : لأن كل ما لدينا آلات موسيقية مرت عليها
 أزمنة طويلة واعتراها كثير من التآكل والتغير
 بحيث يصعب الاعتماد على الحكم على ما تصدره
 من أصوات ومدى هذه الأصوات وتنوعها ، ثانيا ،
 لأن بقايا الأغاني القديمة التي كانت تصاحبها هذه
 الآلات الموسيقية من الصعب تحديد ملامحها
 الصوتية لأن قدرتنا على قراءة اللغة بحروفها
 الساكنة والمتحركة وتحديد الايقاع الصوتي
 ما زالت مسألة محل خلاف ، وثالثا : لأن اللوحات
 التي تكشف عن هذه الآلات الموسيقية والعازفين
 والحركات المختلفة التي تصدر عنهم وتفسيرها
 الموسيقى ما زالت مسألة مفتوحة للنقاش ، ومن
 هنا لا نستطيع ان نحسم تماما ما نصل اليه من
 وجهات نظر أو تفسيرات . ولكن على أية حال
 نستطيع ان نقول ان هناك مادة متنوعة ومن خلال
 دراستها وتجميع نتائج هذه الدراسات ومقارنتها
 بعضها ببعض يمكن ان نصل الى حل بعض الألغاز
 وبلورة بعض الأفكار التي تنير لنا الطريق .
 فهناك أولا الآلات المختلفة وهناك ثانيا اللوحات
 المتعددة التي تعطى صورا مختلفة للعزف ، وهناك
 الامتداد التاريخي لفن الموسيقى المصري القديم
 ممتدا عبر المرحلة القبطية والمرحلة الاسلامية في
 الصورة الشعبية .

ولقد حاول علماء الموسيقى بصورة أو أخرى ان
 يمسكوا بهذه الخيوط ليصلوا الى بعض
 الاستخلاصات .

ولقد لعب الباحث الموسيقى د . هيكممان
 H. Hickmann دورا هاما في دراسة الموسيقى
 المصرية القديمة ومحاولة التعرف على خصائصها .
 وقد سلك أكثر من طريق لمحاولة كشف النقاب
 عن الجوانب الغامضة ، فحاول عن طريق تتبع
 الرسوم المتعددة التي يظهر فيها الموسيقيون أن
 يعطى تفسيراً لبعض الرموز والحروف المصرية
 القديمة باعتبار ان لها دلالات موسيقية خاصة .
 وتتبع هيكممان أيضا حركة الذراع واليد ولاحظ
 أن هناك أشكالا مختلفة لحركة أصابع اليد
 وللعلاقة الحركية بين جزأى الذراع ، فالجزء الأعلى
 يتخذ أوضاعا مختلفة مثل الوضع العمودي
 أو المائل أو زاوية قائمة أو حادة . لقد أوضح
 ان لكل حركة دلالتها الموسيقية الخاصة (تأمل

الصور المرافقة) . واستخلص فروقا في التعبير
 الموسيقى ، فهو لا يستبعد مثلا ان زاوية الذراع
 القائمة تعنى صوتا أكثر ارتفاعا أو انخفاضاً عن
 النغمة الأساسية . لقد حاول من خلال دراسة
 لحركة اليد والأصابع في أوضاع مختلفة أن يصل
 الى لون من التحديدات الموسيقية .

وقد نتفق أو نختلف مع هيكممان ولكن المهم أن
 نعطي عناية شديدة للرموز والحروف والحركات
 المصاحبة للوحات الموسيقية لأنها متنوعة وهذا
 يعنى تعدد الوظائف في الاطار الموسيقى . وحاول
 هيكممان أن يجد في الموسيقى المصرية القديمة
 ملامح من التطور الموسيقى العام سواء في طريقة
 الأداء القائمة على التباين أو التوافق وما فيها
 من وقفات هارمونية . وهناك أيضا لون من
 التوجيه الموسيقى للعازفين ، ففي بعض الرسوم
 نجد أمام كل عازف شخصا يقوم بحركات خاصة
 على العازف ان يترجمها الى حركات موسيقية
 (تأمل الصور المرافقة) ، ولابد لها من مدلولات
 كثيرة سواء فيما يتعلق بالايقاع أو الوقفات
 الميلودية أو النغمات الموسيقية ، ومن هذه
 الحركات اليد الممتدة عموديا وضم بعض أصابع
 اليد كالسبابة وأصبع الاشارة أو حركة مميزة
 لكل من اليدين اليسرى واليمنى (تأمل الصور
 المرافقة) .

ان دراسة منهجية لكل هذه الحركات المختلفة
 في الرسوم المتعددة قد تشير الى انها المحاولة
 الأولى لتسجيل لون من ألوان النوتة الموسيقية
 والقواعد التي تحكم التنوع الصوتي .

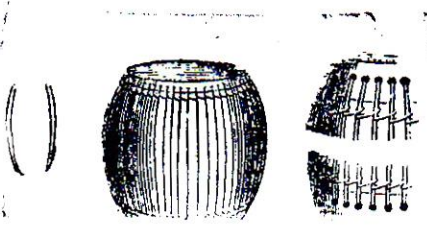
ولم يكتف هيكممان بالقاء الضوء على الآلات
 الموسيقية المختلفة وامكانياتها الفنية في التعبير
 وتتبع الحركات المختلفة التي توجه العازفين في
 الأداء الموسيقى . بل حاول أيضا من خلال
 التواصل ، أى تتبع القديم في منحة عبر العصور ،
 ان يستفيد من الموسيقى اللاحقة سواء القبطية
 أو الشعبية في القاء الضوء والبحث عن الجذور
 التي تعود الى الموسيقى المصرية القديمة . لقد
 أشار مثلا الى التصفيق بالأيدى وتحديد الايقاع
 بحركة الاقدام واستخدام آلات موسيقية معينة
 لضبط الايقاع والتنسيق بين العازف والمغنى
 وخاصة في حركة المجموعات ، وهذا كله ينبع عن
 الامتداد الحضاري عبر العصور المختلفة .

يحتاج الى لون من الدراسة الشاملة لا الاكتفاء،
 باختيار بعض النماذج الموسيقية هنا وهناك .
 ان دراسة ممتنجة شاملة تحتاج الى تضافر جهود
 أكثر من متخصص في فروع مختلفة حتى يمكن
 الحصول على استخلاصات لها صفة التماسك
 والعمق ، لابد من تضافر العالم المتخصص في
 المصريات والعالم المتخصص في الموسيقى والعالم
 المتخصص في الفنون الشعبية حتى تصبح
 دراساتها لها صفة الشمول والامام بالجوانب
 المختلفة التي يغني بعضها بعضا .

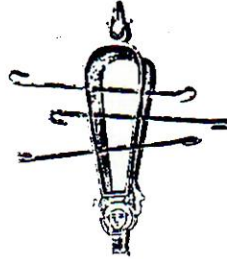
ان دراسة شاملة لآلاتنا الموسيقية وأغانينا
 المختلفة حول العمل والحب والتعديد والزار ،
 أغانيها من أماكن مختلفة من الصعيد والواحات
 والوجه البحري وتبويب كل هذه المادة ومقارنتها
 بالفن المصري القديم والقبطي لابد ان تغني
 دراساتها عن الفنون الشعبية وتكشف بوضوح
 عن التواصل في حضارتنا المصرية .

لقد كان للتصفيق بالأيدي أكثر من فائدة ،
 فهو أولا عامل مساعد عند دخول العزف لمصاحبة
 الغناء وهو ثانيا وسيلة لتحديد نهايات الجمل
 الموسيقية ومصاحبة الوقفات الموسيقية . وفي
 مصر لعبت القضبان المصققة نفس دور التصفيق
 بالأيدي ، واستمر هذا التقليد حتى القرون الأولى
 من المرحلة القبطية . ولعبت الشخصيشة دورا
 مماثلا في مصر القديمة ، واستمر استخدامها في
 المرحلة القبطية في الكنائس بنفس الطريقة التي
 كانت تتم في المعابد المصرية القديمة ، وحل محل
 الشخصيشة بعد ذلك الصنوج أو الكاسات وآلة
 موسيقية على شكل مثلث .

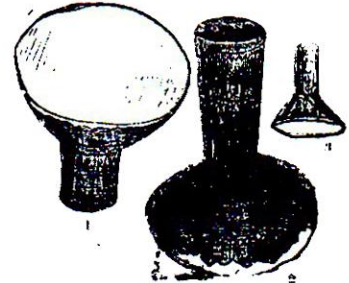
ومن الآلات المصرية القديمة التي حافظت على
 وجودها على مر العصور الطبلية المعروفة باسم
 « الدوبكة » ، والطبلية من الآلات الموسيقية ذات
 الدلالة البالغة في موسيقانا الشعبية . ان دراسة
 التواصل في الموسيقى المصرية والامتداد الحضاري



أنواع أخرى من الطبلية وعصا العزف



ششيشة



الطبل المعروف باسم الدوبكة

بعض المراجع الهامة :

- Wilkinson, J. G., 1878. The Manners and Customs of the Ancient Egyptians, Vol. 1, London.
- Hickmann, H., 1956, 45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne, Paris.
- Hickmann, H., 1956. Musicologie pharaonique (Collection d'études musicologiques), Kehl.
- Hickmann, H., & Gregorie C., 1958. Catalogue d'enregistrements musique folklorique égyptienne (Collections d'études musicologiques), Baden-Baden.
- Hickmann, H. 1961, Egypten (Musikgeschichte in Bildern, Band 2), Leipzig
- Hickmann, H., 1958, «La Chironomie dans l'Égypte pharaonique», ZAS 83, pp. 96-129, Berlin.

الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية

صفوت كمال

الجمال والصدق هما موضوع الحياة عند الفنان الراحل عبد السلام الشريف ..
يصاحبهما في نفس الوقت حب الانسان للانسان .. وقد وجد عبد السلام الشريف
تلك المقولات الثلاث الجمال والصدق والحب تتحقق في أشكال الابداع الشعبي
المصرى - فاتجه بكل قدراته الفنية الى التعبير عنها . وتأكيدها في كل أعماله .

والمثامل لأعمال الفنان الأستاذ عبد السلام الشريف تبهره من أول وهلة قدرته
العميقة على ادراك مضامين التعبير الشعبي . والتعبير عن تلك المضامين بسهولة
ويسر ، لا يملكها الا الفنان الواعى لمسئولته الوطنية تجاه مجتمعه .

هذه القدرة الفنية الواعية ، لا تبدو في أعماله الفنية فحسب ، تلك الأعمال
التي توصل في صياغتها بفن الخيامية ، وبكل ما في هذا الفن من دقة وحرفية ،
ولكنها تبدو أيضا وبشكل واضح في أعماله الرائعة في الاخراج الفنى الصحفى،
وفى أساليب واتجاهات المدرسة الفنية ، التي كونها في فنون اخراج الكتاب والمجلة
والصحافة . وكان استلهاهم الحياة ، بكل ما تحمل مواضيع الحياة ، من حب وجمال
هو السمة المميزة لأعماله الفنية على تعددها وتنوعها .. وحينما اتجه الى استلهاهم الحياة
الشعبية المصرية ، لم يتجه اليها لكي يسجلها أو يعبر عنها ، بل اتجه اليها لكي
يعايشها ، معايشة المحب الصادق لتلك الحياة .. بكل ما تحمل من حب وصدق
وجمال .. وانعكس هذا الجمال والصدق والحب فى أعمال عبد السلام الشريف ،
فاذا خطوطه تشكل الجمال وموضوع تشكيله يعبر عن الحب . وكل ذلك فى صدق
واع بقيم التراث المصرى الفنى . وقد ظهر ذلك بتلقائية واعية فى أعماله التى سجل
فيها اللحظة التعبيرية الجمالية فى الحياة المصرية الشعبية . بكل ما تحمّل تلك
« اللحظة » من كبرياء الحضارة ، ورشاقة التعبير ، وحيوية الابداع .

وحينما توسل عبد السلام الشريف بالخيط والقماش كمادة ووسيلة للتعبير
الفنى ٠٠ توسل - فى واقع الأمر - بخبرة مصرية دقيقة ، انفراد بها هو دون غيره
من الفنانين - حينذاك منذ أكثر من نصف قرن - فى استخدامها ، فى وقت كان
العمل بها هو حرفة تقليدية فى فنون الحياوية فى أحياء مصر القديمة ، وبخاصة فى
حي « تحت الربع » بالقرب من باب الحلق فى القاهرة .

وحينما توسل عبد السلام الشريف بهذا الأسلوب التقليدى من أشكال التعبير
الفنى الشعبى توسل به - رغم صعوبته - ليؤكد من جديد ، ضرورة التواصل
الابداعى بين خبرات المجتمع التقليدية وخبرات الفنان المحدث . وعلى الرغم من
صعوبة العمل بالابر والخيط ، أمكنة التحكم بكل دقة الفنان فى تحقيق وسيلة
جديدة من وسائل التعبير يخرج بها من اطار الأساليب التقليدية الشائعة فى الفنون
التشكيلية الى اطار جديد من أشكال التعبير الفنى ، وكأنه يؤكد من جديد ، خبرة
الانسان المصرى فى أساليب الابداع الفنى ، من نقش وحفر وتصوير ونسيج
وسجاد وفخار الخ ٠٠ ليؤكد المهارة فى التسجيل على القماش بالخيط الدقيق ،
صورا جديدة من حياة الانسان ٠٠ ابداعا وموضوعا ٠٠ وهى خبرة فنية ، له فيها
فضل الريادة الحديثة ٠٠ وكذلك فضل الريادة فى استحداثها فى أعمال فنية
حديثة . وقد صاحبت هذه الريادة الفنية ريادة أخرى فنية فى الاخراج الفنى للصحف
والمجلات والكتب ٠٠ فاضفى بخبرته الفنية ورؤيته الجمالية على المطبوعات المسطورة ،
تكوينها جماليا وجعل من غلاف الكتاب وصفحاته ، لوحات فنية يستطرد الانسان فى
تأملها . وجعل من عناصر الابداع الشعبى المصرى ٠٠ عناصر يستوحىها أو يستلهمها
فى ابداعاته الحديثة ، فارتبط الابداع بالشخصية القومية ، وأصبح للكتاب المطبوع
شخصيته الفنية علاوة على شخصيته الثقافية . والموسوعات الفنية التى قام باخراجها
تعبير بجمال شكلها عن قيمتها الفكرية والفنية . فعبد السلام الشريف حينما يتبنى
عملا ما ٠٠ أى عمل ٠٠ يتبناه بروح الأب ٠٠ لذلك شاع فى حياتنا الثقافية والفنية
اسم « بابا شريف » ليدل على أبوته لجيل جديد من الفنانين المتميزين بمهارتهم الفنية
فهو أب لجيل كامل تعلم منه الحب والجمال والصدق كموضوع للسلوك ٠٠
وكموضوع للتعبير الفنى .

فعبد السلام الشريف كما علم أبناء الفنانين وغيرهم من العاملين فى مجال
الصحافة والطباعة والنشر ، أن العمل الفنى لا يرتبط بوسيلة الابداع ، بقدر ما
يرتبط بموضوع الابداع الفنى نفسه . علمهم أيضا أن المودة فى العمل هى أساس
اجادة العمل .

ولقد تعلم العاملون من أسرة هذه المجلة (مجلة الفنون الشعبية) التى أشرف
على اخراجها الفنى منذ صدور أول عدد لها فى يناير ١٩٦٥ الى الآن ٠٠ أن الفن
يعطى من يخلص له مجالات عديدة من القدرات الابداعية .

وحينما تصدى الفنان عبد السلام الشريف لاجراء هذه المجلة الرائدة فى
المجتمع العربى والثقافة العربية ، تصدى لها باحساس الفنان العاشق للابداع
الشعبى ٠٠ لم يتوان لحظة عن اضفاء الاشراق الفنية على كل موضوعاتها - وعلى مدى
ربع قرن ثابر على اعطاء هذه المجلة كل جهد ممكن ، على الرغم مما قد يحوط اصداها

أحيانا من صعوبات .. يسعى الى اصدارها في شكل جميل وبأقل التكاليف ..
وبكل تواضع الفنان العظيم وبإتسامته المشرقة ونظراته الثاقبة ، يوجه تلاميذه
وأصدقاءه وكل من يشاركه العمل في إصدار هذه المجلة الى ما يجب عمله ، دون
استعلاء على أحد أو غضب من خطأ .. فاذا الجهد المبذول في العمل يتحول الى متعة
يستمتع بها كل من يعمل معه .

وما من انسان عمل معه الا ويقول تعلمت من « بابا شريف » كذا وكذا وكذا .
فعبد السلام الشريف له قدرة الفنان وخبرة الأستاذ المعلم وحينما اختير عميدا
لمعهد التدقيق الفني (حاليا المعهد العالي للنقد الفني) عن انشائه عام ١٩٧٠
كان ذلك اختيارا دقيقا واعيا فهو الأستاذ الموسوعي الثقافة ، الوطني المشاعر ،
والمعلم الذي لا يبخل بعلمه على كل من يعرف أو لايعرف ، فهو يعطي من خبرته
الثقافية والعلمية والفنية بلا حدود ، وبلا من على أحد ، أو حتى انتظار كلمة شكر
.. فسلوكه الفني هو عطاء لقيم الجمال وتحقيقها وسلوكه الاجتماعي هو عطاء لقيم
الحب .. حب الانسان للانسان .. وسلوكه الفكري هو الصدق .. الصدق الانساني
في أنقى صورته وأبهى أشكاله . فالجمال والصدق والحب هي مقولات الوجود
الانساني عند عبد السلام الشريف .

والتأمل لمجموعة الخطوط والألوان التي يحدد بها معالم اخراجة لأي عمل فني ،
يجد هذه الخطوط والألوان تتشكل بطوعية فنية ، لتعطي أبعادا فكرية تتداخل مع
الأبعاد الفنية للعمل نفسه ، فتضفي من خلال هذا التداخل بناء فنيا متميزا يعطي
للموضوع بعدا جديدا ، يعايشه الراى ، ويدركه التأمل لأشكال ومضامين
العمل نفسه .

وهذه العملية الإبداعية هي نتاج تأمله الفكري العميق لموضوع عمله .. فالإبداع
الفني عند عبد السلام الشريف هو رؤية فكرية للقيم الجمالية الشائعة في حياتنا
المصرية .. وكلها معا ترتبط في وحدة فنية وموضوعية بموضوع التعبير .

ومجلة الفنون الشعبية اذ تشارك في هذا العدد في الاحتفال بعيد ميلاده
الثمانين .. فهي في الواقع تحاول أن تعبر عن عميق تقديرها وجزيل شكرها لكل
ما أعطاء ويعطيه من جهد في إبراز القيم الجمالية والفكرية للفنون الشعبية المصرية
حتى أصبح لهذه المجلة مكانتها الفنية الرائدة في مجال الفنون الشعبية . مجلة
لها طابعها الفني المتميز بين سائر المجلات الثقافية . مجلة حرص عبد السلام الشريف
على أن تبدو دائما بمكوناتها الثقافية في أبهى صورة يمكن أن تعبر بها عن
مسئوليتها الثقافية في نشر الوعي بقيم الإبداع الشعبي ، شكلا وموضوعا ..
تراثا ومأثورا في تواصل ثقافي حي ، يجمع بين الإبداع الفكري والإبداع الفني
في وحدة موضوعية .

فشكرا يا « بابا شريف » .

وكل سنة وانت طيب .

صفوت كمال

وأصرة تحرير المجلة

عبد السلام الشريف الفنان ... والإنسان

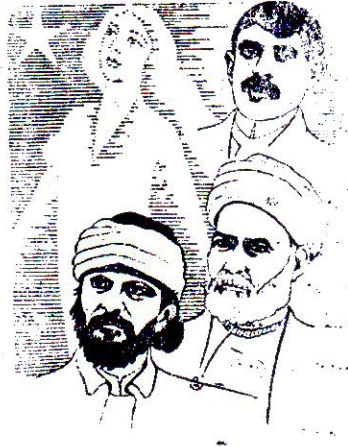
محمد قطب إبراهيم

استاذى عبد السلام الشريف

أول من عرفنى طريق العمل بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية وتصميم أغلفة الكتب والرسوم التوضيحية للكتب والمجلات .
كان يبحث فى كل دفعة جديدة تدخل كلية الفنون الجميلة بالزمالك عن الطلبة الذين يمكن أن يجد فيهم الموهبة . وكان ينمى هذه الموهبة عندهم ويهتم بهم .
يتبناهم بالحاسة الفنية الشديدة التى يتعرف من خلالها على أصحاب هذه المواهب . ثم يصفقها بإشرافه على أعمالهم داخل الكلية وخارجها . يسدى لهم النصيح بأسلوب رقيق مهذب . ويقدم لهم من خبراته الكثير ، وكان يصفق هذه المواهب بملاحظة كل خط يقومون بعمله فى لوحاتهم .

بيدهم فى بداية حياتهم الفنية ، لا يبخل عليهم بعلمه العزيز ، أب رحيم له أياد بيضاء على كثير منهم . وقد تخرج من عباءته فنانون كبار من الجيل الذى يسبقنا ، منهم على سبيل المثال

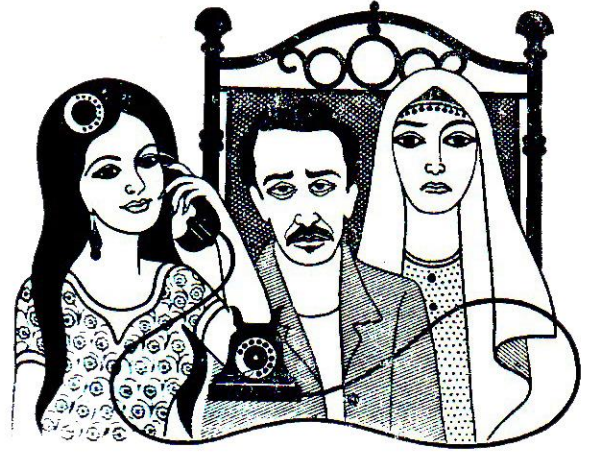
والفنان عبد السلام الشريف . ذو شخصية قوية . تجده فى المراسم بكلية الفنون شديد الحزم عفيف أنفوس شديد الاعتزاز بكرامته عادلا فى تحكيمه لمشاريع الطلبة ، يأخذ



رسوم من كتاب المرأة المصرية - ١٩٥٥



رسم لقصيدة (قلب وصاحبه) - الأعمال الكاملة
للشاعر محمد حسن فقى - جدة



رسم مع قصيدة « ماساة بيت » - المجلد الخامس من
الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى - جدة

التي تقيمها الدولة منذ بداية الثورة وحتى الآن يقوم بتصميم المعارض الدولية في مصر وخارجها كما استعانت به الهيئة المصرية العامة للكتاب في اقامة أول معرض دولي للكتاب في مصر أثناء رئاسة الدكتورة سهير القلماوى للهيئة آنذاك وللتاريخ واحقا للحق هو أول من نادى بعمل معرض دولي للكتاب في مصر وكان قد تقدم بمذكرة للأستاذ الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة في تلك الفترة بهذا الصدد .



وتلاميذ الفنان عبد السلام الشريف يتعلمون منه حسن الاختيار في التصميم . كما كان يعدل دائما على تنقية العمل الفني من كل الشوائب الزائدة عن احتياجات الموضوع . ويهتم اهتماما بالغا بالتلخيص الشديد في الخطوط يرسمها برشاقة وموسيقية ويعتبرها جزءا من البلاغة في التعبير . ويقول لنا دائما أنه من السهل اضافة خطوط كثيرة ولكن الصعوبة في حذف بعضها عن فهم واحساس بالجماليات المجردة مع المحافظة على صميم الموضوع . وهذا الاسلوب يعبر عن الأصالة المصرية منذ عهد الفراعنة يؤكد فنانا الكبير ويعلمه لنا .

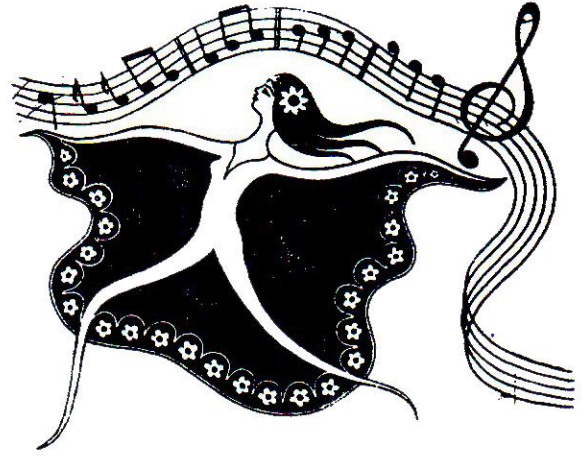
لقد دفع الفنان عبد السلام الشريف الفنانين المصريين للاشتغال بالصحافة والعمل بالمطابع ، لكي يتفهموا أسرار فنون الطباعة ، ومن أجل أن

لا يحصر الفنان الراحل صلاح جاهين ، الذي كنت أراه في فناء الكلية يعرض على أستاذنا بعض أعماله المرسومة ، وكان يلقي علينا بعض أشعاره بالعامية المصرية . وقد قلعه أستاذنا عبد السلام الشريف للعمل بالصحافة بجريدة القاهرة ليقوم بعمل الرسوم التوضيحية للمقاصص ، ولكن نصحه أستاذنا بأن يغير أسلوبه إلى رسم الكاريكاتير حيث برز فيه . وكذلك الفنان الراحل حسن فؤاد الذي تعلم منه فن الاخراج الصحفي ، ويعتبر هذا الفن علما جديدا على الصحف في مصر في تلك الفترة ، وكان يعتكره بعض الفنانين الأجانب . وكان فناننا الكبير عبد السلام الشريف هو الرائد الأول في هذا المجال ، علمه للفنان عبد الفتاح أبو العينين ، والفنان حسن عثمان ، والفنان عبد المنعم القمصان والأستاذ عبد العزيز صادق والأستاذ رافت الخياط والكثيرين غيرهم . ومن جيل كاتب هذه السطور على سبيل المثال لا يحصر الفنان مصطفى حسين والفنان حسن حاكم ، والفنان ايهاب شاكر ، والفنان يوسف فرنسيس والناقد صبحي الشاروني والفنان ناجي كامل والفنان ناجي شاكر . والفنان محمود القاضى . والأستاذ جمال عزام والفنان محمود الهنسى والأستاذ صبرى موسى وكثيرون غيرهم .

وأستاذنا الفنان عبد السلام الشريف يمتاز بحسن الاختيار في التصميم وخاصة في المعارض



رسم لقصيدة « الصبوات القاتلة » من ديوان الأعمال
الكاملة للشاعر محمد حسن فقى - جدة .



رسم مع قصيدة فى ديوان الأعمال الكاملة للشاعر
محمد حسن فقى - جدة .

لمسة الجمال فى كل هذه الأماكن . وهو يؤمن
إيماناً راسخاً بضرورة أن يكون الفن للحياة ، وفى
خدمة الناس ، وما من فنان لامع فى الحياة الفنية
المصرية والعربية الا وكان من تلاميذه أو من
المتأثرين بأستاذيته وأبداعاته الفنية .

● وأخيراً . فان هذه الاشارات السريعة الى
شخصية الفنان الأستاذ عبد السلام الشريف .
الفنية والانسانية . ليست كل ما تنضج به
هذه الشخصية التى لعبت دورها الكبير فى
مجال الفن التشكيلي من حيث الأداء والتربية ،
والأخذ بأيدي المواهب الواعدة ، التى أثرت فيما
بعد حياتنا الفنية . انها مجرد تعبير عن بعض
من فيض الشاعر التى نكنها الأب ، أخذنا
بحنان أبوته وبلطف عطائه وبشراء معارفه الى
المجال الذى مازلنا نندفع فيه بتأثير حميم من
علمه وفنه وأبوته .

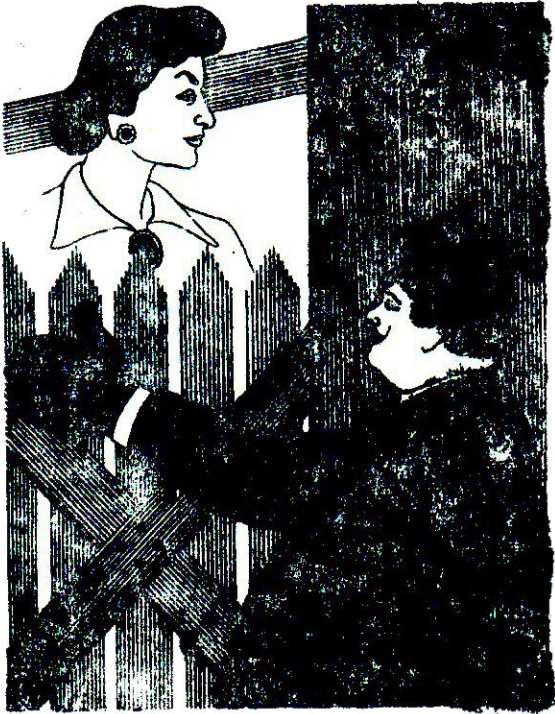
تتحقق أعمالهم على الوجه الأكمل وساعد
الفنانين المصريين للعمل بالصحف والمجلات
لإحلالهم محل الفنانين الأجانب المنتشرين فى تلك
المرحلة . كما وجه الرسوم الفنية نحو
الينابيع القومية ، لكى يستلهموا أعمالهم من
صميم البيئة المصرية وبريشة فنانين مصريين
تعبيراً عن الأصالة وتحقيقاً لإيجاد فن مصرى
خالص يؤكد الشخصية المصرية وفنونها بين
دول العالم .

● ان الفنان عبد السلام الشريف لم يقتصر
الفن عنده على اللوحات الزيتية والتماثيل فى
الحراسم والمتاحف ودور العرض . بل هو يؤمن
بأن الفن له رسالة مؤكدة عند قارئ المجلة
والكتاب لكى يراه الناس فى كل مكان . فى
الشارع والمجلات والأندية من أجل أن يضى

شبح للنظمى ومع أحياء ميلاده

خميس شجاعة

- لأنه فنان انسان فقد عاش لرسائله الفنية بطابع روحاني مميز : هو متفائل ..
- طبع حياته بالحب والجمال .. هو فنان التور النابع من القلب طول عمره ..
- وبستاني الأشكال والأمل المستمر ..



صباح النور .. صباح الفل : هي مقولته عند اللقاء .. وعند بدء الحديث في أى وقت في الصباح أو المساء .. يستوى عنده ذلك .. فهو متفائل بلازمته المميزة .. فهذه رسالته الى كل قارئ يعرفه أو يسعى للتعرف عليه من خلال أعماله النابضة بالصدق والبساطة : التي أمكن الحصول عليها لنشاهدها معا على صفحات هذا العدد .. صباحه نور وفل ومساؤه فل ونور .. فقد أحال أيامه وأيامنا صباحها ومساؤها الى ضوء وشذى .. وقد صمم على ذلك ، فهو انصمم المستنير ذو السيرة العطرة .. الفنان عبد السلام الشريف بمناسبة عيد مولده المتجدد ومولد أيامه المتواليه التي لا نحسبها بالأيام الماضيه . بل نحسبها بالعطاء المتمثل في هذا العرض لبعض نماذج من انتاجه الفني الغزير .

صباح السلام .. صباح شريف .. نور وأمل متجدد مع أيام متدفقة بالعطاء المستمر مغلفا بالكلمة الحلوة .. والروح الطيبة .

(الملك يتاوم الحركة النسائية) من كتاب المراد المصرية - ١٩٥٥ .

تسجيل الفنان صبحي الشاروني بصورة ضوئية

٣ - هدية الصباحية :

تقليد مصرى أصيل يمثل الترابط الأسرى
لقد خرجت العروسة بالأمس من بيت أبيها ..
واليوم صباحية الزفاف .. يذهب الأهل حاملين
الهدايا والغذاء استمرارا لما كانت عليه الأسرة
من ترابط معيشى وحتى يستمر ذلك يوم
الصباحية كرمز لدوام الاتصال بين الأهل
والعروسة .

٤ - فى ليلة العيد :

فى عيد من أعياد الماضى الكل يحتفل فى أحد
المواقع المترفة داخل سور من الأنوار المبهرة ..
وخارج سور هذا الموقع أسرة غلبها النعاس
فنامت على الأرض فى الظلام الفاصل بين القادر
وغير القادر مستسلمة لقدرها فى الحياة ..

٥ - الحب فى الريف :

امراة ورجل يحميها .. تستتر بطرحة فى
اطمنان ودلال .. والساقية تدور .. رمزا
للمحبة الدائمة .. ونبستان فى ركن اللوحة
تمثلان الأمل المشترك .. تتطلع اليهما المرأة
مستبشرة ..

٦ - حياتى مزيج من الحزن والفرح :

الحزن امراة قابعة فى رداء غامق .. وانفرج
امراة راقصة مبهجة فى رداء شفاف ..
هذه صورة رمزية لحياة الفنان كما تصورها :
مزيج من الحزن والفرح .

٧ - صراع الحياة أو لقمة العيش :

الأرانب كائنات حية مجتمعة حول فروع
النبات تمارس حقها فى الحياة وتصارع من أجل
لقمة العيش من النبات الأخضر .. كل يسعى
ليعيش من مصدر واحد مشترك ..

٨ - اشمعنى :

بالخيوط النابض بالحركة والحياة تحكى هذه
اللوحة أمومة ترضع ابنها الأصغر فى حنان ..
بينما الأكبر يحتاج على أهمالها له : اشمعنى هو ؟
انه لا يزال أيضا صغيرا ..

٩ - الراعى الصالح :

حيوان أليف ذلك هو الكبش النائم .. وهو
فى رعاية (الراعى الصالح) وهو الذئب كما



رسم توضيحي لقصة فى كتاب
للننان عبد السلام الشريف نستهل بها الحديث
مع بسمة مشرقة فى يوم كله تفاؤل .

١ - صورة الغلاف :

ومع صورة الغلاف (نعمة) التى نفذها
بالألوان على الورق نعيش لحظة تعاطف بين رجل
وامراة .. تجمعهما لوحة متماسكة تنيرها شمس
الأمل مع قرص آخر مستدير هو رغيغ العيش
الذى به نعيش وسنابل القمح الذهبية .. وقلة
الماء فوق رأس المرأة .. وحزمة الفجل وهى من
نعم الله وعطائه جذرها أبيض اقتلعت من أرض
سوداء .. وأوراقها خضراء .. وكل ذلك نعمة
من نعم الله جمعت بين الناس فى حب وسعادة
لهم وللأرض الطيبة ..

٢ - الذهاب الى السيدة :

فى الطريق الى السيدة . خرجت الأم وابنتها
وحفيدتها تحمل عروسيتها .. للتسوق ..
والحركة فى هذه اللوحة توضح مقدرة الفنان
على توظيف القماش توظيفا فنيا ممثلا فى الملاية
اللف والأشخاص والعروسة والحركة فى المشى
فجاءت معبرة عن روح المرأة المصرية بنت البلد
وترجمة حية بالقماش لعناصر اللوحة من حيث
الملابس والعروسة والملايات والأشخاص .

صوره الفنان في قالب رعاية ظريف .. لقد
استسلم لرعايته وليس له اختيار ..

فنون اعداد الكتاب :

زرتة في بيته بالهرم لاستكمل الصورة التي
أحاول تقديمها ما أمكن عن امكانيات ذلك الفنان
القدير .. وكانت الزيارة لاستطلاع جانب من
انتاجه اشتهر به وهو فن اعداد الكتب : أغلفتها
ومحتواها التشكيل .

كيف أستطيع أن أصور ذلك الجانب من
الانتاج دون اختيار عناصر هامة تمثل تميزه
واستاذيته وعالمه المليء بالرموز والدلالات المعبرة
عن محتوى الكتاب من غلافه الى محتواه الداخلي .
اننى في شوق الى أن أنجح في تقديم كتابه
عن الكعبة المشرفة الذي أعده بالسعودية .

اننى لا أبالغ اذا قلت عنه انه هرمه الأكبر
الذى نجح في اعداده واخرجه متضمنا محتوى
من المواضيع باللغتين العربية ويمينا والانجليزية
يسارا .

وهل تساعدنى الكلمات في وصف التشكيل
المبدع الذى استلهمه الفنان في عمل واعداد

ذلك الكتاب النادر .. فكرا .. وانتاجا ..
واشرافا ؟

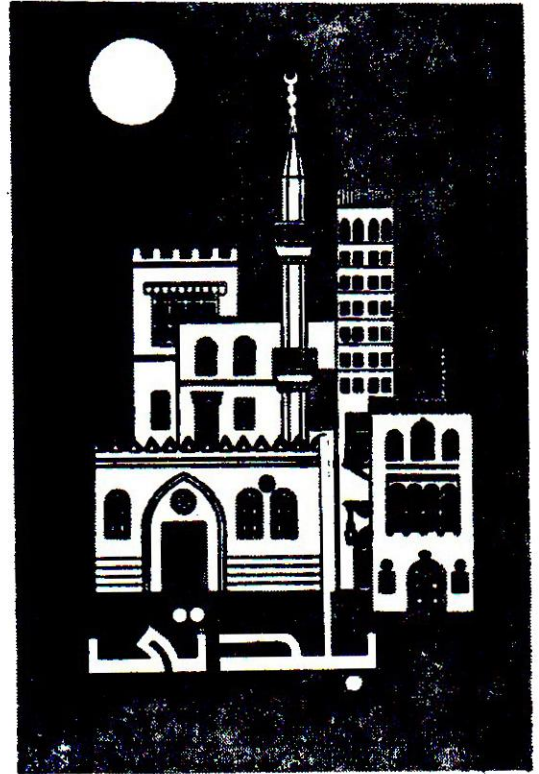
لقد عرب صناعة الكتاب اعدادا وطباعة
ومحتوى حتى خرج بصورته ذات الطابع الذى
استهوانى كفنان تشكيلي أهوى الطباعة والتجليد
دون ممارستهما ..

انه فى هيئة الكعبة المشرفة له غلافان كل
غلاف مكون من طبقتين من الكرتون المقوى مطبوع
بحيث يسجل هيئة الكعبة بما فيها من آيات
ذهبية على أرضية سوداء .. اذا فتحت الأغلفة
تكون من فتحها نموذج مكعب الكعبة بجمال
لا يمكن وصفه بسهولة . نجاح لم يسبق أن قدم
به كتاب لا أقول عربى فحسب وانما لا أبالغ اذا
قلت أى كتاب آخر على الاطلاق ..

نسيت فى غمرة الحماس أن أقدم نماذج
أخرى من أغلفة الكتب التى قام بتصميمها الفنان
عبد السلام الشريف لتكون وصيغات شرف جميلة
لهذا الكتاب النادر فاذا لم يسعفى التقديم لهذه
النماذج فلا أقل من أن أتمنى على الدولة أن تعمل
على اعداد عرض شامل لكتب الفنان القدير الى
جانب أعماله (الخيامية) فى عرض متحفى
دائم .



رسم توضيحي لقصة فى كتاب



رسم توضيحي لقصة

الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف عبد السلام الشريف والفن الشعبى

صبحى الشارونى

يوم ٢ مايو الماضى بلغ الفنان الكبير عبد السلام الشريف سن الثمانين ، فقد ولد يوم ٢ مايو عام ١٩١٠ . وبهذه المناسبة احتفلت نقابة الفنانين التشكيليين « بالشريف » وتحدث فى الحفل زملاؤه وتلاميذه ، كما تحدثت الدكتورة نعمات احمد فؤاد عن تجربتها فى اخراجه لكتبها ، وتم عرض مجموعة من الشرائح الملونة التى تصور نماذج من ابداعه فى مجالات الاخراج الصحفى ولوحات « النسيج المضاف » أى (الخيامية) التى تمثل خلاصة تجربته مع الفنون التشكيلية الشعبية .

نال الفنان شهرته وعرف كأول رائد لفنون الاخراج الصحفى وتنسيق مواد المطبوعات المختلفة ، فقد أحدث انقلابا فى عالم الاخراج الفنى للكتب والمجلات والصحف العربية حتى وصلت الى رقيها الحال على يديه وايدى تلاميذه . وكان الرائد الأول فى هذا الميدان .

لانتاج أفلام الرسوم المتحركة عام ١٩٣٨ ، كما أخرج بعد ذلك فيلما تسجيليا عن آثار الأقصر .

وله فى مجال الاعلان دور رائد ، فقد صمم اعلانات راقية الذوق للأفلام السينمائية وأسس ثانى شركة مصرية للاعلان تحت اسم « شركة مصر للاعلان » . وفى مجال الاعلانات التى تنشر بالصحف أخضع الخط العربى لأول مرة للقواعد الزخرفية والتشكيلية ليحقق التلاؤم

لكنه تألق فى العديد من المجالات ، وكان له فضل الريادة فى معظمها ، ففى مجال السينما له بصمة معروفة ، وقد تلقى عام ١٩٧٧ ميدالية التقدير للرواد الأوائل التى تسلمها عند احتفال السينما المصرية بعيدها الذهبى ، وذلك عن تجربته فى الديكور والماكياج والتمثيل وتصميم مقدمة فيلم « تيتانويج » الذى انتجته الراقصة « أمينة محمد » عام ١٩٣٥ برأسمال يبلغ ١٧ جنيها فقط !! وبمدها شارك فى أول محاولة



انتهاب - مصطفى كامل والحربة من قماش الخيامية .

أما دوره في مجال الفنون الشعبية فهو دور ايجابي رائد يتمثل في حماسه لإنشاء أقسام الحرف بوكالة الغورى التي كانت تهدف الى ترقية الصناعات والحرف الشعبية في منطقة خان الخليلي عن طريق اختيار أمهر الصانع لينقلوا مهارتهم الى الصبية لتأهيلهم للعمل في هذه الحرف التي تأثرت تأثرا سلبيا بانتشار المنتجات الصناعية وسيطرة الاذواق السياحية . وقد حقق هذا المشروع هدفه عقب انشائه خلال الستينات لكنه تعثر فيما بعد بسبب سيطرة الروتين الحكومي وعدم مرونته في مواجهة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي مر بها المجتمع المصرى خلال الأعوام الثلاثين الماضية .

الجيل الثانى

والفنان عبد السلام الشريف ينتمى الى الجيل الثانى من التشكيليين المصريين ، كان الجيل الأول الذى ولد أفراداه قبل بداية القرن العشرين هو الذى أرسى الاحترام والتقدير

بينها وبين تصميم الاعلان ، ولم يكن هذا معروف قبل الشريف .

عمل عام ١٩٣٩ فى تصميم أوراق البنكنوت وطابع البريد . ثم عين رئيسا للقسم الفنى بالمعهد الفرنسى للآثار الشرقية مصاحبا للبعثة الفرنسية لتسجيل حفائرها بالكرنك ثم حفائرها بسقارة عام ١٩٤٢ .

وقد عين فى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٤٤ وقام بالتدريس فى قسم الفنون الزخرفية . وقد أسس المعهد العالى للنقد والتذوق الفنى عام ١٩٧٠ وكان أول عميد له ، وحصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام ١٩٨٧ بالاضافة الى عدة شهادات وكؤوس عن المعارض التي نسقها فى لبنان وفرنسا والصين وبلجيكا .

الى جانب كل هذا كان له نشاطه الوطنى فقد كان متصلا بقضية « عزيز المصرى » وتعرض للاضطهاد بسبب ذلك .



حارس الكنايت لوحة بطريقة الخيامية

فقد ثار عليهم تلاميذهم من أبناء الجيل الثالث الذين ظهر نشاطهم خلال الحرب العالمية الثانية. وبعدها ، وصبوا لعنائهم على هذا الجيل الثاني لأنهم لم ينصرفوا الى التجديد فى الشكل ولم يهتموا بتحويل اللوحات والتماثيل الى أداة للتغيير الاجتماعى وانما عملوا فى هدوء وصمت على ترقية الذوق العام ومحاربة الاستعمار الوظيفى واكتساب مواقع جديدة للفنانين التشكيليين فى الحياة العملية .. لهذا فهو جيل مظلوم فى تاريخ الحركة الفنية التشكيلية ، حتى اتجه بعض شباب النقاد الى تجاهل هذا الجيل ومحاولة الغائه ، واعتبار الجيل الثالث (جيل الجماعات الفنية المتمردة) هو الجيل التالى لجيل الرواد .

ونعتقد انه قد حان الوقت لتكريم الجيل الثانى والقاء الضوء على كفاحه ودوره الرائد من خلال أحد أعلامه وهو فناننا الكبير عبد السلام الشريف

موقفان من الابداع الشعبى

عرفت مصر موقفين من الابداع الشعبى . الأول ينظر اليه باعتباره كنزا تراثيا ثميناً يجب المحافظة عليه وتشجيعه ليواصل البقاء ، وحمايته من فنون المدينة الأوسع انتشارا والأعلى صوتا والأقوى تأثيرا ، والتي تهدده بالاختفاء . هؤلاء ينعون على الانتاج الصناعى الغزير زحفه ومنافسته التى جعلت العديد من الحرف والصناعات والفنون الشعبية واليدوية تتحول الى منتجات سياحية طريفة تستخدم فى تزيين بيوت القادرين اقتصاديا ، وتشاهد كجزء من ديكور الفنادق والمطاعم والأماكن السياحية ، بعد ان كانت تستخدم استخداما عاما عند أفراد الشعب .

هذا الفريق الأول من المهتمين بالفنون الشعبية يعمل على جمع التراث الشعبى ويقيم له المتاحف ويهتم بدراسته مقارنا بنظيره فى البلاد والمناطق الأخرى ، ويعتبرونه مادة أكاديمية للدراسة النظرية ، ويعاملونه كتراث متحفى ينادون بحمايته أو جمعه وحسب .



« رشاقة بنت البلد تعمل البلاص من قماش الخيامية »

الاجتماعى للرسم والنحت ، وتركز نشاطه فى مجال اللوحة والتماثيل الى جانب العمل فى تدريس الفنون الجميلة للأجيال التالية وكان عدد أفرادهم محدودا .

أما الجيل الثانى الذى ينتمى اليه فناننا فجميع أفرادهم ولدوا فيما بين بداية القرن وبداية الحرب العالمية الأولى (١٩٤٤) ، هذا الجيل تلقى دراسته على أيدي الأساتذة الأجانب ثم الفنانين المصريين الرواد ، ولم يتركز انتاج معظمهم فى مجال اللوحة والتماثيل ، انما مارس معظمهم الرسم والنحت الى جانب دورهم الحقيقى فى مجالات الحياة اليومية .. لقد طبقوا النظريات الجمالية التى تقدمها الفنون الخالصة أو البحتة على الحياة اليومية ، فادوا دورا اجتماعيا يزيد عن دور الجيل الأول ويختلف عنه .. لكنه جيل مظلوم ومضطهد ،



« رسم توضيحي في كتاب ديوان شعر سلوى حجازي »

والدقة والاتقان ، وفي نفس الوقت دليلاً ملموساً على إمكانية مقاطعة الخامات المستوردة .

كان دوره مع الفنان الشعبي يتركز في حظه على التجويد وتنمية المهارة عندما يتحداه ان كان يستطيع تنفيذ خط رفيع ينحني كالقوس باضافة نسيج داكن على الأرضية الفاتحة دون أن تظهر آثار الحياطة الرقيقة . . . ويقبل العامل التحدي . . . وبعد أن ينجح في مهمته يستأذن الفنان أن يتركها عنده بعض الوقت ليفاخر بها زملاء المهنة .

ومن ناحية أخرى كان يفتح مجالات جديدة أمام الصانع المهرة للعمل في المجال التطبيقي بتنفيذ أعمال الفنانين المؤهلين بالخامات والأساليب التي يتبعها الفنان الشعبي . . . هذا فضلاً عن مشروع ترقية الحرف في خان الخليلي عند افتتاح مراكز الحرف في وكالة الغوري الذي سبق الإشارة إليه .

وكانت هناك أشكال مختلفة من الاهتمام بالفن الشعبي لدى الفنانين المؤهلين الآخرين بعضهم اتجه الى تسجيل العادات والتقاليد الشعبية في لوحاته وكان رائد هذا الاتجاه هو الفنان راغب عياد ، بينما اتجه البعض الى

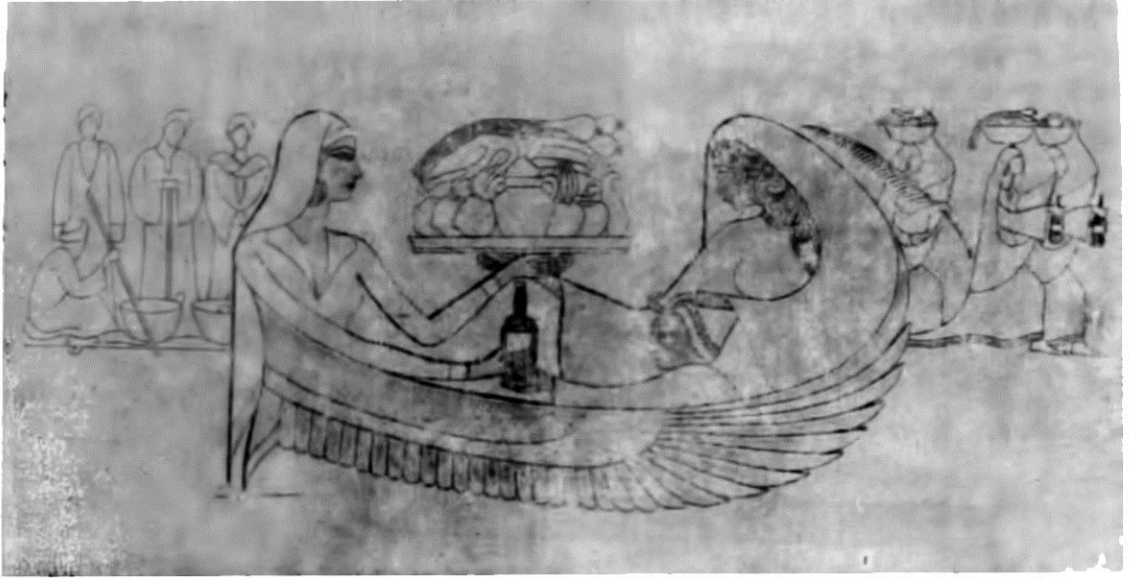
أما الموقف الثاني فهو ينظر الى الإبداع الشعبي باعتباره تعبيراً فنياً متكاملاً عن سكان الريف والأحياء الشعبية في المدن خلال مرحلة من مراحل التحضر ، وان واجب الفنانين الدارسين هو العمل على الارتقاء بهذه الفنون وتطويرها بعد جمعها ودراستها وتصنيفها . . . وذلك باكتشاف وانتخاب أفضل مستويات المبدعين واعطائهم فرصة تقديم انتاجهم وتسويقه مع تربية أجيال جديدة تواصل العطاء بعدهم مع تزويد الفنانين الشعبيين بخبرات ترتقى بانتاجهم وتفتح أمامهم آفاقاً جديدة .

وكان الفنان عبد السلام الشريف متحمساً للموقف الثاني الذي يعتبر أن مسئولية الفنان المؤهل تتركز في عمله على تطوير الفن الشعبي وتدريب الحرفيين وحثهم على تقديم أفضل كفاءة ومهارة لديهم .

في نفس الوقت كان هناك دافع آخر ، هو الدافع الوطني . . . فقد قامت حركة « مصر الفتاة » على فكرة مقاومة الاستعمار عن طريق مقاطعة انتاجه وسلعه مع تشجيع الصناعات المحلية ودعوة المواطنين الى الاقبال على الانتاج المصري بدلاً من الأجنبي ، وكان « مشروع القرش » هو أشهر المشروعات التي اتجهت الى تصنيع « الطرابيش » محلياً بدلاً من استيراد خاماتها من الخارج .

على نفس الطريق سار الفنان عبد السلام الشريف بنفس المنهج ، عندما ألقى عن استخدام قماش الرسم وأنابيب الألوان التي تستورد من الغرب ، ليقوم بتشكيل لوحاته بخامات محلية ، ووجد في صناعة « الخيامية » ميداناً للتطوير والتحديث ، فالفنان الشعبي الذي يطرز كسوة بأسلوب النسيج المضاف ، قادر على تنفيذ اللوحات التي يصممها الفنان مستخدماً الخامات المحلية والوطنية دون الحاجة الى منتجات المستعمرين .

هكذا قدم عبد السلام الشريف مجموعة فريدة من اللوحات التي لا مثيل لها ، وضع خطوطها وحدد ألوانها ثم نفذها الفنان الشعبي الماهر تحت إشرافه لتكون نموذجاً وعنواناً للمهارة



« ملائكة الرحمة - لوحة بطريقة الخيامية »

شيكلواته أو صندوق سجائر أو ما أشبهه ،
الا بعد أن يمتحن امتحانا دقيقا . فليقيم الفن
مجانا للناس ، ولا يكون وسيلة من وسائل
الشراء . . . واننى أعلم ما يشهده خفض الثمان
لوحاتى من دهشة ، ومن استغلاف أحيانا ،
ولكنى مع هذا أريد أن أصنع شيئا جديدا
وأحطم هذه التقاليد السخيفة التى درج عليها
رجال الفن حتى الآن . . . ولاتنسى أن لوحاتى
القماشية تمتاز بانه من السهل عمل نسخ
مختلفة منها ، وهى بهذا تفرق عن لوحات
الزيت أو الماء ، التى لاتعمل منها نسخ الا اذا
طبعت ، واذا طبعت تحولت الى ورق عاى
لا قيمة له . »

ولكن تشاء الظروف أن تندثر المهارة الفائقة
التي انجزت بها لوحات الشريف ويعتذر
الفنانون الشعبيون المتخصصون فى « الخيامية »
عن عدم قدرتهم تنفيذها مرة أخرى بنفس دقتها
. . . وتصبح لوحات الشريف القماشية أعمال
فريدة لا تتكرر .

استلهم الرسوم والزخارف الشعبية ينقلها
بتصرف فى أعماله كما فعل الفنان سعد كامل
والفنانة سوسن عامر . . . بينما اتجه الفنان
عبد السلام الشريف الى الاستعانة بمهارات
الفنان الشعبى فى تنفيذ لوحاته وتصميماته . .
وقام باختيار أمهر الصناع فى الحرف الشعبية
لنقل خبراتهم الى الأجيال الجديدة .

وفى احدى معارض الفنان وضع مبلغ
خمسة جنيهات فقط ثمنا للوحة ، وذلك فى
مواجهة ايجابية لأعمال الفنانين الموجهة للثراء
وأصحاب القصور . . كتب وقتها يشرح
موقفه قال :

« أريد أن أعرض أمام كل عين ، وأصور لكل
ذهن المعانى الحية الجميلة العميقة فى الحياة ،
وأقدمها للمصريين جميعا كأداة من أدوات
التثقيف ، وترقية الذوق ، وإشاعة الاحساس
بالجمال الصادق فى المعانى والرسوم والطبيعة
وأوضاع الحياة عند كل انسان . . ترى لو ان لى
سلطانا ، اذن لأمرت بالآلا يصور رسم على قطعة



جولة الفنون الشعبية



الفنان عبد السلام الشريف
وأكثر من نصف قرن من الإبداع المصري الصمّم

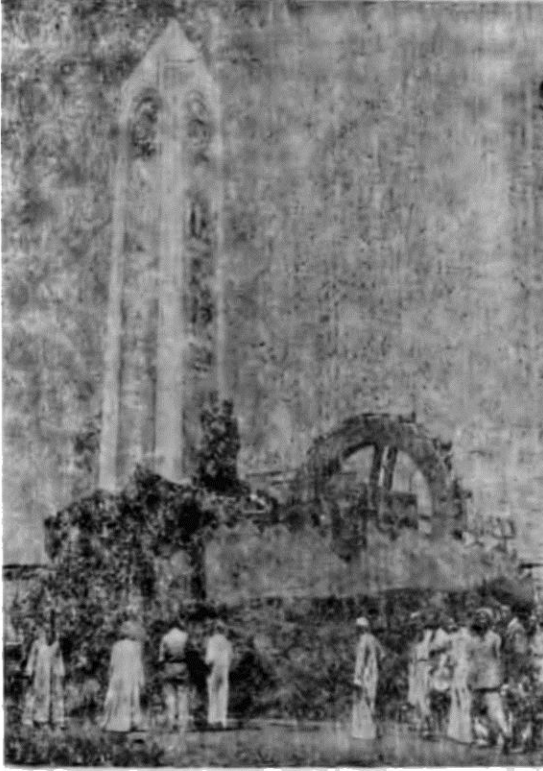
مختار سيد أحمد

« ترجع زمالتى له الى عام ١٩٣٠ بقسم الديكور بمدرسة الفنون الجميلة .. كنا خمسة .. الآن القسم يضم ما بين ١٢٠ الى ١٥٠ طالبا ، كان اغلب اساتذة المدرسة من الأجانب ، رئيس قسم الديكور كان فرنسيا ، وكذلك اسام الرسم والحفر والنحت ، وفى هذا الوقت بدأ جيل الاساتذة المصريين بوجود يوسف كامل (تصوير) وأحمد صبرى (طبيعة صامتة) ، وقد بدأ الأستاذ عبد السلام الشريف الاهتمام بالنواحي الشعبية والفولكلورية باستخدام التصوير على القماش على طريقة الخيمية . كما بدأ فى ذلك الوقت على يديه - أيضا - ادخال الفن فى الصحافة والطباعة .. »

وجمع غفير من زملاء وتلامذة ومحبي الفنان الكبير .
بناء الوطن :

منذ كنت طالبا - يحكى الأستاذ عبد السلام الشريف - شدةنى الاشتغال بالحياة العامة ، وكان يومى مليئا بالحركة والنشاط والدراسة

بالكلمات السابقة بدأ الأستاذ الدكتور مفيد جيد احتفال نقابة التشكيليين بذكرى بلوغ الأستاذ عبد السلام الشريف الثمانين أطال الله عمره ومتعه بالصحة والعافية ، ذلك الاحتفال الذى تحدث فيه الفنان سامى رافع والأستاذ صبحى الشارونى الناقد والدكتورة نعمات فؤاد ،



مسلة وساقية الاصلاح الزراعى بمدخل شارع الجمهورية
بميدان رمسيس - ١٩٥٤ .

تفخر بأن مصر كتبت تاريخها فى المنيا تشكيلا
وتعبيرا ، والى جانب تماثيل الامبراطور التى
خلد بها الفنان الانتصارات كان هناك تماثيل
« الكاتب المصرى » لادراك المصريين بناء الحضارة
منذ القدم أن الفنان اكبر من الزمان ومن
السلطان .

والاستاذ الشريف فيه من الفنان العطاء
للعطاء ، لم يجر يوما وراء المادة ، وفيه من الفنان
الصمت المكتنز العميق ، والعمل الفنى بولد حين
يلبغ الصمت أعلى ذراه ، وأرى فيه المصرية
الحميمة والحب الحميم لمصر ، وفيه التواضع
العظيم الذى هو قمة الكبرياء ، وان كان لى أن
أصفه فى جملة فان الحسنات الجوامع الأستاذ
الشريف ، علامة مصرية فى بلد الفن . ولعل
الشاعر أحمد شوقى كان يقصده فى قوله :

جلال الملك أيام وتمضى
ولا يمشى جلال الخالدين

ثم تحدث الأستاذ الناقد صبحى الشارونى

والابداع ، فى الصباح بمدرسة ثانوية مشتركة
بشبرا ، وبعد الدراسة بالفنون هناك شركة
الاعلانات الشرقية ، ثم افتتاح اعلانات الاهرام
بمشاركة رحمن كوهين الخطاط العربى ورئيس
قسم الاعلانات حينذاك ، وقد قمت بتصميمات
الاعلان وكتابة الخطوط ، فانا أرى الخط جزءا
رئيسيا فى الاعلانات ، وحدث أن رأى تقلا باشا
(صاحب الاهرام ورئيس تحريره) خطى ،
وطلبنى فى مكتبه ، واتفقنا على اعداد قوالب
للحروف .

وأثر تقدمى فى الاخراج الصحفى اتبعت لى
بعد فترة فرصة عظيمة ، حيث طلبنى الأستاذ
أمين شاكى من مكتب الرئيس جمال عبد الناصر ،
كان هناك مكتب صحفى فى رئاسة مجلس قيادة
الثورة ، وفى هذا الوقت كنا نسهر فى دار
الهلال أياما متواصلة ، نعد ماكيتات بمجلة « بناء
الوطن » وكان الأستاذ أمين شاكى يعرض الماكيتات
يومية على الرئيس ناصر .

عروسة المولد :

وتحدث الفنان سامى رافع : قبل دخولى الكلية
جذبتنى صورة غلاف لأحد اعداد مجلة « المصور » ،
وكانت أمنيته التى أعلنتها لافى العيد بكلية
الفنون أن أرى صاحب غلاف المصور (الأستاذ
عبد السلام الشريف) ، ولكنه كان كالزئبق
لا يرى ، وهو نبع من الفن ، وكانت المحاضرات
فى غير أوقات معينة .

واتذكر أن لوحة « عروسة المولد » المنشورة
عام ١٩٥٤ ما زالت لدى حتى الآن ، وكذلك
أتذكر روايات نجيب محفوظ (بين القصرين)
كان غلاف رواية ولم يكن مجرد ورقة شخصية
متكررة ، بل عمل فنى متكامل ، ولقد كان
الأستاذ عبد السلام أستاذا جامعيا بكل معنى
الكلمة ... نقاش ... وسهر ... وعمل ، ولم يكن
أبدا مجرد مدرس فن .

المصرية الحميمة :

ومن فيض القلب تحدثت الدكتورة نسمات فؤاد
عن الأستاذ الشريف ، وقالت انها مناسبة كريمة
ولحظة عظيمة ، وأنا أحتفى بها كمصرية وكمنياوية

متناولا تاريخه وانجازاته فى نقاط سريعة (انظر المقال المرفق بالملف للأستاذ صبحى الشارونى) ، كما استعرض مجموعة من أهم لوحاته وأعمال الأستاذ الشريف .

وقال الأستاذ عصام صفى الدين ان المدح للأستاذ الشريف حقيقة ، وهو فنان شامل دخل جميع مجالات الفن التشكيلى ، وأدخله للحياة اليومية ، واتخذ موقفا معينا فى الثقافة المصرية يرتبط بباطن الأرض ، وهو « منقوع فى الثقافة المصرية » ، وهو كأستاذ يعطى لكل طالب شخصيته ونموه ومنهجه فى التفكير الى جانب أبوة حانية لطلابه ، وتواضع الأستاذ الشريف فى منتهى الغرابة وفيه عظمة الكبرياء . وكشف صفى الدين عن امتلاك الفنان لملكة صوت ممتازة حيث كان يقرأ فى جمع من أصدقائه القرآن الكريم فى رمضان عام ١٩٦٢ .

الصعلوك الظريف :

وتحدث الفنان جميع شفيق عن العلاقة الروحية

بالأستاذ الشريف الذى ذاب فى كل جزء من فنانين مصر . صعاليك مصر . وهو الصعلوك الظريف . صعلكنه هى الفن ، وذكر أن أول معرض له افتتحه الأستاذ الشريف ، وحكى بعض الأحداث الكبرى التى اشترك فيها الأستاذ الشريف مثل الجدل فى مجلس الشعب حول معهد التذوق الفنى ، ودوره فى البنك الأهلى المصرى .

كما تحدثت السيدة امتثال وهبة المسئولة عن العلاقات العامة بالبنك الأهلى المصرى عن دوره الكبير فى انتشار اسم البنك وتحسين صورته وسمعته ، ولمست فيه الاصرار الشديد وعدم اليأس والاشراقة المستمرة والتى يلمسها جميع العاملين والمتعاملين مع مجلة الفنون الشعبية .

وفى نهاية الحفل رفع الحضور بريقة الى وزير الثقافة لترشيح الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف لنيل جائزة الدولة التقديرية فى الفنون .



المدخل الرئيسى لمعرض الفنون المصرية فى كين بالتين - ١٩٥٦ من تصميم الفنان عبد السلام الشريف .



مورفولوجيا الحكاية الخرافية

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام ١٩٨٩ صدرت ترجمة عربية لكتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » ، لمؤلفه عالم الفولكلور الروسى - ذائع الصيت - فلاديمير ياكوفليفيس بروب ، وقد سبقت هذه الترجمة ، التى اضطلع باعياها الأستاذان : أبو بكر أحمد باقادر (جدة) . أحمد عبد الرحيم نصر (الخرطوم) ترجمة عربية أخرى لنفس العمل للدكتور إبراهيم الخطيب - صدرت عام ١٩٨٦ تحت عنوان «مورفولوجية الخرافة» عن الشركة المغربية للناشرين المتحدنين باندال البيضاء - ولعدم وجود فوارق ذات أهمية - كما يؤكد المترجمان - بين الطبعة الانجليزية التى ترجمها عنها والطبعة الفرنسية التى ترجم عنها الدكتور الخطيب (١) ، فقد جدا فى عقد مقارنة - صائبة فى معظمها - لإبراز أوجه الاختلاف بين المترجمين كمبرر لاعادة نشر ترجمة لعمل واحد فى نفس اللغة مرتين . ومع تحرى الصدق بدت هذه المقارنة وكأنها مقارعة بحد السيف ، اذ خلت من كلمة شكر واحدة لرجل لم يسبق الى ترجمة هذا الانجاز الفكرى الرائع فحسب ، وانما سبق ايضا الى الاهتمام بالترجمة لنظرية المنهج الشكل بوجه عام، وايا كان الأمر فان موقفى هذا ، الذى ينطوى على تقدير يدفعنى الى المسارعة بتوجيه الشكر للمترجمين على اضطلاعهما بهذه الترجمة ، وعلى تقليدهما الهادف بارسال نسخة منها الى المجلات المتخصصة بغية تعريف القارئ العربى بأحد الانجازات الفكرية المتميزة لجهود المدرسة الشكلية فى مجال من أخصب مجالات المعرفة هو مجال علم الفولكلور ، آملين فى استمرار هذا التقليد وشيوعه على شتى الأصعدة العلمية والابداعية .

(١) الطبعة الانجليزية التى أخذ عنها المترجمان هى الطبعة الثانية التى قامت بها مطبعة جامعة تكساس - أوستن عام ١٩٦٨ ، معتمدة فى ذلك على الطبعة الروسية الأولى لكتاب بروب المذكور ، وقد قدم لهذه الطبعة عالم الانثروبولوجيا والفولكلور الأمريكى المعروف آلان دنيس ، أما ترجمة الدكتور الخطيب فقد تمت عن الطبعة الفرنسية الثانية ، التى صدرت فى فرنسا عام ١٩٧٠ ، معتمدة على الطبعة الروسية الثانية المنقحة لنفس العمل .

يشملها انطلاقاً من وظائفها ، وعدد هذه الوظائف ، وتتابعها ، ودلالة كل وظيفة ودورها في تطور الحدث وغير ذلك من العلاقات التي تعكس بنية الحكاية ، وتتيح الفرصة أمام الباحث لرسم خطيها السياقي والاستبدالي دون حاجة الى بذل الجهد واضاعة الوقت في تحليل هذه الحكايات من جديد ، ولعل المترجمين يتداركان هذه الثغرة ويعمدان الى سدها في الطبعة القادمة ان شاء الله .

أما القضية الثالثة والأخيرة فهي جدوى ترجمة العمل الواحد في نفس اللغة مرتين . وهنا أذكر بأن هذا الانجاز الفكري لبروب قد تمت ترجمته لأكثر من مرة في أكثر من لغة . ومع بنية مجتمعنا العربي ، وطبيعة العلاقات القائمة فيما بين عناصر هذه البنية ، والتي تجعل من أمر الحصول على كتاب من إحدى عواصم أوروبا أكثر يسراً وسهولة من الحصول عليه من إحدى عواصمنا العربية ، فإن المترجمين قد أحسنوا صنعا بنشرهما هذه الترجمة خدمة للباحث العربي في قطريهما الشقيقين ، ومن ذات المنطلق أهيب بالأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمي أن يسارعا في نشر ترجمتهما الرصينة لهذا العمل أيضاً خدمة للباحث العربي في مصر (٢) ، إذ أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » بوصفه أحد الانجازات الهامة لنظرية المنهج الشكلي ، التي أسست لتحولات جذرية في مجالات عدة ، وأسهمت ، بدرجة أو بأخرى ، في صياغة التكوين العقلي المعاصر « يعد أصلاً من الأصول التي ينبغي العودة إليها ، واستجلائها قراءة ودراسة وتقويماً دون أن يعنى هذا - في اعتقادي - تكراراً مجوجاً ، أو تبديداً مقفولاً للوقت والجهد في غير ما يفيد .

هذه هي أهم القضايا التي أثارها الترجمة في نفسي ، وهي ليست بالقضايا السلبية ، في معظمها ، كما أن السلبي منها لا يفض من قيمة الترجمة ، أو يطمع في جدواها ، أو ينكر الجهد الرائع للمضطاعين بها ، بل أن الأمر على الضد

تثير الترجمة ، التي نحن بصدها ، ضمناً وصراحة ، مجموعة من القضايا ذات الشأن ، التي ينبغيGRAMBAM بها قبل أن ندخل في خضم محيطها الزاخر . **وأول هذه القضايا هي : قضية المصطلح ،** وقضية المصطلح في وطننا العربي باتت ، مع زخمها المتواصل في شتى فروع المعرفة ، من القضايا التي تستعصى على الاجتهادات الفردية ، بل أن هذه الاجتهادات ، مع وجود اللهجات المحلية ، تزيد القضية زخماً وتعقيداً ، ولذا فهي تتطلب مواجهة سريعة من مجامعنا اللغوية والعلمية والجامعية ، حتى تتوحد لباحثينا لغة اصطلاحية جيدة التوصيل ، تقضى على البلبلة التي تثيرها العجمة والنحوت الغريبة للمصطلحات خدمة للبحث وللباحثين ، ولعلني لا أساهم في مزيد من البلبلة إذا أقررت المترجمين على ترجمتهما لمصطلح Type الانجليزي على أنه « الطراز » وليس « النمط » ، وكذلك مصطلح Moitf على أنه « الجزئي القصصى أو الحكائي » وليس « الحافز » ، أما مصطلح Lesujet الفرنسي فانا أفضل ترجمة الدكتور الخطيب له بأنه « المبنى الحكائي » وليس « الموضوع » .

أما القضية الثانية فهي : حرية الحذف من الأصل عند الترجمة ، والحرية ، حتى في أخص ما نعينه بها ، تستلزم قدراً من الوعي والادراك يؤمن ممارستها ويوسم حدودها ، ولذا لا أملك إلا أن ألوم المترجمين على حذفهما للجزء الأول من الملحق الثالث لبروب ، والمعنون بعبارة « ملاحظات على مخططات فردية » ، والذي يتمثل في جدول يحلل فيه بروب بالرموز عدد ست وأربعين حكاية ، يضع في أوله رقم الحكاية ، ثم عدد حركاتها ، ووظائف كل حركة ، وهو - كما يبدو - جدول هام ، لا أعرف كيف غفل المترجمان عن أهميته فحذفاه !!! إذ من المتعارف عليه أن تيسير مهمة الباحثين واحدة من المهام الجليلة التي تتوخاها الأبحاث العلمية الهادفة ، ولا شك أن هذا الجدول يضطلع بدور عظيم في هذه المهمة ، فهو يمكن ، على الأقل ، من دراسة الحكايات التي

(٢) قام الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمي بنشر الفصلين الأول والثاني من ترجمتهما لكتاب بروب بالعديدين العشرين والنسائي والعشرين من مجلة الفنون السامية السامرية تاس ١٩٨٧ . ١٩٨٨ . وقد شرعا في هذه الترجمة مع السيميائيات بالاعتماد عن الطبعة الفرنسية ، مع الاستئذارة بالطبعة الانجليزية . وهما الطبعتان اللتان أشرنا إليهما في إنهامش رقم (١) .

ول « بروب » مؤلفات قليلة ، غير أنها فائقة الأهمية ، كرس معظمها لقضايا فولكلورية نظرية ، وتمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب تركز حولها العديد من المقالات ، التي يمكن اعتبارها حسب لوائح نشرها - اما استهلاكات لها ، أو اضافات اليها ، وهذه الكتب هي : -

- ١ - مورفولوجيا الحكاية الشعبية ١٩٢٨
- ٢ - الجذور التاريخية للحكاية الخرافية
- الروسية ١٩٤٦
- ٣ - الملحمة البطولية الشعبية الروسية ١٩٥٥
- ٤ - الاحتفالات الزراعية الروسية ١٩٦٣
- ٥ - قضايا الضحك والكوميديا ١٩٧٦

أما مقالاته فمنها : -

★ مورفولوجيا الحكاية الخرافية - ١٩٢٨ ، ويبدو أنه تلخيص للأفكار التي توسع فيها في الكتاب الأول ، الذي كان له في المخطوطة نفس العنوان . ومنها كذلك « التحولات في الحكاية الخرافية - ١٩٢٨ » ، وهو اضافة لنفس الكتاب ، الأمر الذي حدا بالترجمين للنسخة التي نعرض لها الى إلحاقه بترجمتهما ، ولأهمية هذا المقال واتصاه الوثيق بالموضوع سنعرج على أهم ما فيه بعد الفراغ من عرضنا للعمل الأصلي ، وله كذلك « حول مسألة أصل الحكاية الخرافية - ١٩٣٤ » ، « بيت الرجال في الحكاية الخرافية - ١٩٣٩ » ، « الضحك الطقسي في الفولكلور - ١٩٣٩ » ، « طبيعة الفولكلور - ١٩٤٦ » ، « المراحل الأساسية للملحمة الروسية البطولية - ١٩٥٧ » ، « حول الأغنية الشعبية Lyric الروسية - ١٩٦١ » ، « طبيعة الفولكلور والواقع - ١٩٦٣ » ، « مبادئ تصنيف الأجناس الفولكلورية - ١٩٦٤ » ، وغيرها ، كما حرر مجموعة الحكايات التي جمعها « أفانا سيف » ، وهي تعادل في روسيا مجموعة الأخوين « جريم » في ألمانيا . وحتى نضع مؤلفات هذا العالم الشهير في إطارها الفكري والتاريخي يجدر بنا أن نوجز أيضا للفكر العلمي الذي تطور في روسيا وازدهر في الفترة من ١٩١٥ - ١٩٣٠ . ثم حظر رسميا بعد ذلك ، والذي نعت في الإدراك القدحي الذي تلقاه به الخصوم آنذاك بصطلح « الشكلية » ، "Formalism"

الفنون الشعبية - ١٣٩

من ذلك اذ أن فيها من الايجابيات ما يجعل منها صورة مشرقة لتحرى الدقة والكمال العلميين ، فعنوانها هو العنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب ، التي سلمها بروب للنشر الروسى الأول ، فقام من جهته ، دون الرجوع الى بروب ، بتغيير العنوان لجعل الكتاب أكثر جاذبية ، ولم يصادف هذا التغيير قبولا حسنا من بروب ، بل ولام الناشر عليه لوما شديدا ، وبهذا يصلح المترجمان خطأ شائعا في الأوساط العلمية العربية من أن الباحثين قد راوا في تحليل بروب ما ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبي الذي يروى في شتى أنحاء العالم ، ومن ثم كان عنوان الكتاب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » موافقا لهذه الرؤية ، في حين أن الحقيقة هي كما ذكرها المترجمان تماما ، وأن تغيير العنوان لم يكن لأى هدف آخر غير الجاذبية ، وضمان ارتفاع نسبة التوزيع ، فضلا عن الملاحق الاضافية ذات الأهمية ، التي اضافها المترجمان للنص الذي ترجما عنه ، يعد تمهيدهما للترجمة اسهاما حقيقيا في التعريف بالمدرسة الشكلية بوجه عام ، وبمؤلف الكتاب ومؤلفاته بوجه خاص ، واستجابة لهذا الاسهام الفعلى أوجز لاهم ما في هذا التمهيد :

ولد فلاديمير ياكوفليفيس بروب فى السابع عشر من ابريل لعام ١٨٩٥ م ، بمدينة بيتربورج السوفيتية فى عائلة تنحدر من أصول ألمانية ، والتحق بجامعة بترو جراد (لينينجراد) عام ١٩١٣ م ، وتخرج فيها عام ١٩١٨ بدرجة فى علم فقه اللغتين الألمانية والروسية ، ليعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين وفى عام ١٩٣٢ انضم الى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات (الرومانو - ألمانية) وحاضر فى نفس الوقت فى شعبة الفولكلور ، وبعد عام ١٩٣٨ م ركز بروب على الفولكلور ، ودافع عن أطروحته لنيل درجة الدكتوراة فى العلوم ، والتي كانت بعنوان « أصل Gensis الحكاية الخرافية » ، غير أن الرسالة لم تنشر بسبب ظروف الحرب ، وبعد وفاة بروفسور ازادوفسكى Azadovskij - شغل بروب كرسى الأستاذية بدلا عنه ، واستمر رئيسا لقسم الفولكلور الى أن ضم هذا القسم - لأسباب نظرية وتنظيمية - لقسم الأدب الروسى .

العمل الأدبي العضوية . ومن هذين المبدئين يتبدى لنا ، كما يقول بوريس ايخينباوم B. Ejxenbaum ، أن المنهج الشكلي « لم ينتج عن بناء نظام منهجي خاص ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملمس » . ولقد أدت هذه الجهود في مجال القصة ، وهو المجال الذي يعنينا الآن ، الى اهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية والاهتمام بالحبكة أو العقدة plot [البنية التركيبية للنص] كعنصر هام من عناصر الشكل ، وبذلك أصبح للشخصية دور متواضع جدا في القصة ، وغدت مجرد ناتج جانبي لبنيتها ، وعلى هذا الأساس أيضا أصبحت المدرسة الشكلية ، بمبادئها التي تفصل بين الأدب والمجتمع ، وانكارها لأي ارتباط بينهما ، تمثل تحديا خطيرا للمادية التاريخية التي يعتنقها النقاد الروس الملتزمون ، والتي يعتبرونها المنهج الحقيقي الوحيد لدراسة الأدب ، والجدير بالعهد الثوري الذي ينظر للأدب على أنه السلاح في الصراع الطبقي ، ويركز لذلك على محتواه لا على شكله . وان كانت معركة هؤلاء النقاد الملتزمين ضد نظرية المنهج الشكلي قد بدأت هادئة في أول الأمر ، وهي لم تخرج عن التجاهل والاستخفاف والازدراء ، فقد اشتدت حدتها بدءا من عام ١٩٢٤ م ، حين وضعوا أفكار هذه المدرسة وافتراساتها المنهجية تحت المجهر ، ورأوا فيها ظاهرة اجتماعية (رجعية) برجوازية ، وتحريف للواقعية الاشتراكية ، ولذا بدت كجسم غريب في المجتمع الروسي يجب بتره واستئصاله ، وهنا وجد الشكليون أنفسهم في مأزق خطير لا منجاة لهم منه بغير الصمت أو الاعتراف بالخطأ ، ولم ينج بروب بالقطع ، كعضو بارز في هذه المدرسة ، من الهجوم ، ووقع كتابه الذي نحن بصددده ، في دائرة التعريف الواسع للشكلية لدى معارضيها ، كما وصف كتابه « الجذور التاريخية للحكاية الخرافية » ، ضمن كتب عديدة ، بأنه كتاب غير وطني ، واتهم « بروب » نفسه بالكوزموباليتزم (العالمية) الضارة ، وأمام هذا الهجوم الوحشي لم يجد بروب من وسيلة لتجأته الا التسليم بخطئه ، والاعتراف بعدالة التهم التي وجهها اليه خصومه ، وبحلول عام ١٩٦٠ برهن بروب برهانا كاملا على إخلاصه للنظام السياسي ، ليصبح بذلك بعيدا عن الخطر الذي أحرق به من كل جانب ، ومع ذلك فقد

لقد نشأت الشكلية الروسية من جهود تجميعين أدبيين أولهما : مجموعة موسكو التي تأسست عام ١٩١٥ ، وسمت نفسها حلقة موسكو اللغوية (MIK) ، وكان من أبرز أعضاء هذه الحلقة « رومان ياكوبسون » Roman Jakobson و « بروب » Valdimir Propp وثانيهما : مجموعة سان بيتر سبورج (لينينجراد) ، والتي تأسست بعد الأولى بعام واحد ، وأسست نفسها « جمعية دراسة اللغة الشعرية » أو باختصار أوبوياز Opozjaz (وهي الحروف الأولى من الكلمات الروسية لاسم الجمعية) ، وأهم أعضائها شلوفسكي ، بريك ، ايخينباوم ، جيرمونسكي تينيانوف . وكان يربط بين أعضاء هاتين الحلفتين اهتمامهما باللسانيات من جهة وحماستهما الشديدة للشعر الجديد من جهة ثانية ، ومن تحالفهما معا ولدت المدرسة الشكلية لتصدر أول منشوراتها عام ١٩١٦ تحت عنوان « دراسات في نظرية اللغة الشعرية » .

ولدت اذن هذه المدرسة خلال فترة المخاض الروسية ، التي انتهت بانفجار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧ ، وفي حقبة تميز فيها الأدب الروسى وخصوصا الدراسات الأدبية ، بأزمة منهجية ، اذ كان خاضعا - آنذاك - لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسية وايدولوجية ، وكنوع من الاستجابة أيضا لمناخ فكري عام شمل أوروبا كلها ، وقد استرشدت هذه المدرسة في أعمالها بمبدأين :

الأول يتمثل ، كما يقول ياكوبسون ، في أن « موضوع علم الأدب ليس هو الأدب في عومه وانما أدبيته » . أى تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا ، وبذلك حصر الشكليون اهتمامهم في نطاق النص لكفايته في ذاته واستقلاله عن العناصر الخارجة عنه ، رافضين كل المقاربات السيكلوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية ، التي كانت في ذلك الوقت تسير النقد الأدبي الروسى ، **أما المبدأ الثاني** فهو يتعلق بمفهوم الشكل ، اذ أنهم رفضوا رفضا باتا ما تذهب اليه النظرية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة هي : الشكل والمضمون وأحلوا محل ذلك مصطلحي « المادة » من ناحية و « الوسيلة أو الأداة أو الاجراء » من ناحية أخرى ، ورأوا أن في ذلك الانقاذ الوحيد لوحدة

Bremond ، فقد ناقشوا منهج بروب مستفيدين من السيমানطيقا (علم دلالة العلامة الأدبية) واتخذوا منه نقطة انطلاق لمناهج بنيوية جديدة أما فى الاتحاد السوفيتى فقد ظل الكتاب مهجورا حتى الستينيات ، ثم أصبح بعد ذلك مصدرا هاما لدراسات البنيويين الروس حول القصة الشعبية أمثال : ايفانوف - Ivanov ، توبوروف - Nekludov ، Toporov ، نيكلو دوف - Novik ، ميتلينسكى - Metelinsky ، نوفيك -

وقد علق أحد الباحثين على كل هذه المحاولات ، فى الولايات المتحدة وفرنسا والاتحاد السوفيتى بانها لم تقدم شيئا جديدا ، فمعظمها يحاول أن يلخص منهج بروب فى بعض وحدات أكبر أو يردّه الى وحدات أصغر ، وبعضها لا يغير شيئا من المنهج سوى المصطلحات ، ومن هذا المنطلق فهى تقوى ، بطريقة أو بأخرى ، منهج بروب ، وترد له اعتباره ، وحتى أولئك العلماء الذين ينزعون فى أعمالهم الى ابدال هذا المنهج فانهم ينتهون بطريقة ما الى اتباعه .

وكأن عمل أكاديمى جاد تعرض الكتاب أيضا لكثير من النقد ، الذى أبرز عيوب منهجه ، بما سنأتى على تفصيله حين فراغنا من مسألة العرض تحقيقا للفائدة المبتغاة .

يقع كتاب بروب فى تسعة فصول ، وأربعة ملاحق أساسية بخلاف المقدمة التى كتبها المؤلف ، والملاحق الإضافية التى أضافها المترجمان اقتناعا منهما بأهميتها . ولأجل عرض أقل اختصارا وأكثر حيوية يبدو لنا من الضرورى وجوب التخلّى عن طريقة العروض التقليدية للكتب والدخول على الفور فى نطاق الدائرة الفنية لهذا الانجاز الفكرى ، الذى ينطلق أساسا من رغبة عارمة فى ارساء منهج لدراسة الظاهرة الابداعية الشعبية فى مجال الحكايات يتركز على دعائم صلبة وأسس متينة تماثل تلك التى تركز عليها مناهج العلوم الطبيعية .

تعنى كلمة «مورفولوجيا» . بوجه عام ، دراسة الشكل ، وهى فى علم النبات تعنى دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة هذه الأجزاء كل منها بالآخر وبالنبات ككل ، وبعبارة أخرى فهى تعنى دراسة بنية هذا النبات . ولكن ماذا عن مورفولوجيا الحكاية الشعبية ؟

استقبل ثلاثة من النقاد الروس كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » استقبالا حسنا عند ظهوره عام ١٩٢٨ م ورحبوا به فى عروض عامة ، وتنبأ أحدهم وهو زلنن Zelnin بأن منهج بروب سيكون له مستقبل عظيم ، غير أن استقبال هؤلاء النقاد كان أشبه ما يكون بالصوت الخافت فى مواجهة الهدير المتزايد للهجوم العنيف على الكتاب بسبب اغراقه فى الشكلية ، والتى كانت أفكارها تخالف أهم مبادئ الثورة الروسية ، فطوى النسيان الكتاب داخل موطنه ، أما خارجه فقد كان له بعض التأثير على « مدرسة براغ اللغوية » عن طريق رومان ياكوبسون والذى عاش بعد عام ١٩٢٠م فى براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، التى لم تكن تخضع آنذاك للنظرية الماركسية اللينينية . مما جعلها مركزا نشطا للدراسات اللغوية والأدبية ، كما كان أيضا مصدر الهام لـ « كلود ليفى اشتراوس » ، عن طريق ياكوبسون كذلك عندما كتب مقاله الرائد « الدراسة البنيوية للأسطورة » ، وذلك بالرغم من اختلاف تحليله عن تحليل بروب فى جوانب رئيسية .

ولقد ترجم هذا الكتاب لأول مرة باللغة الانجليزية عام ١٩٥٨ م ، أى بعد ثلاثين سنة من ظهور طبعته الروسية الأولى ، فأحدث ثورة فى علم الفولكلور ، وهز أساس الدراسات المتجزئة أو الذرية للأجناس الفولكلورية ، وبخاصة الحكاية الخرافية والشعبية ، وفى عام ١٩٦٦م نشرت ترجمة ايطالية له ، وبعد ذلك بعام ظهرت الترجمة البولندية ، ثم الطبعة الانجليزية الثانية ، التى أخذت عنها الترجمة التى نحن بصددّها ، وفى عام ١٩٦٩ نشر الكتاب مرة ثانية باللغة الروسية ، وبمقدمة ضافية لـ « مليتينسكى Meletinsky » وتلت ذلك ترجمة رومانية للكتاب عام ١٩٧٠ ، ثم ترجمتان فرنسيتان فى نفس العام ، ثم ترجمة ألمانية عام ١٩٧٢ . وعند ظهور الكتاب فى الخارج لفت انتباه الكثير من العلماء ، ولقى شهرة واسعة فى الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق « آلان دنفس » ، وكذلك فى فرنسا عن طريق « كلود ليفى اشتراوس » ، وانصب اهتمام دنفس واتباعه على التطبيق العملى لمنهج الكتاب أكثر من نقد أساسيات هذا المنهج ، أما البنيويون الفرنسيون مثل جريماس Greimas ، بريموند

يرى بروب أنه من الممكن درس الحكاية الشعبية على هذا الأساس وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وأنه إذا كان من المستحيل اثبات ذلك بالنسبة للحكاية بمعناها الواسع ، فإنه يمكن على أية حال اثباته بالنسبة لما يسمى منها بـ « الحكايات الخرافية » ، أى الحكايات بالمعنى الدقيق للكلمة ، وقد كرس بروب عمله هذا لتلك الحكايات دون غيرها ليدل على أن تصنيف الحكايات الشعبية يمكن أن يتم بطريقة مشابهة لما هو متبع في العلوم الطبيعية ، ليكون عبارة عن ترجمة دقيقة لنظام من الرموز الشكلية .

ينتقد «بروب» التقسيمات والتصنيفات الشائعة للحكاية الشعبية وينعتها جميعا بأنها لا تعتمد على معايير دقيقة وثابتة ، مما يجعلها فوضوية ، غير علمية ، لا يمكن مقارنتها بتصنيف النباتات أو الحيوانات ، الذى لا يعتمد على المظاهر السطحية . وإنما يقوم على أساس من دراسة متعمقة للخصائص الجوهرية ، ومن أجل ذلك يعد « بروب » الى مجموعة أفاناسيف

A.N. Aranashev التى جمعها ونشرها في الفترة من عام ١٨٥٥ - ١٨٦٤ م متضمنة أربعمائة حكاية (زينت هذه الحكايات فيما بعد الى ستمائة حكاية) ليختار منها مائة حكاية خرافية ، محددا الحكاية الخرافية بأنها ، مبدئيا ، ذلك النمط من الحكايات الذى يتدخل فيه عنصر خارق أو سحري يؤثر فى تنامي الأحداث ، ثم يأخذ فى تحليل الحكاية المفردة الى سلسلة من الوظائف ، محددا الوظيفة **Function** بأنها : الفعل الذى تؤديه الشخصية الحكائية من حيث دلالاته فى التطور العام للحكاية ، بمعنى أن يكون ذا أهمية فى تطور مجرى الأحداث ، وتشكل الوظيفة فى الحكاية مكونا ثابتا فى حين تتغير الشخصيات التى تؤدي الفعل ، والطريقة التى بها تؤديه ، ومن ثم تعد الوظائف هى المكونات الأساسية للحكاية ، أما من يقوم بالفعل ؟ وكيف يقوم به ؟ فهذه أسئلة تقع فى مجال دراسة أخرى غير مورفولوجية . . هكذا يكشف بروب عن تركيب الحكاية التشكيلي ، أو لنقل عن بنيتها ، ثم بعد ذلك يكتشف عدد الوظائف فى الحكاية وتعاقبها ، وبعد هذا التحليل الفردى يقرن مجموعة الحكايات ،

واحدتها الى الأخريات ، مظهرا تطابق الوظائف بينها .

تبدأ إحدى الحكايات مثلا باعطاء القيصر نسرا للبطل . النسر يحمل البطل الى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية ثانية بأن يعطى رجل عجوز حصانا لسوشنكو . يحمل الحصان سوشنكو الى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية ثالثة باعطاء ساحر قاربا صغيرا لايفان . ويحمل القارب لايفان الى مملكة أخرى ، ثم تبدأ حكاية رابعة بأن تعطى أميرة خاتما لايفان يخرج من الخاتم فتيان أشداء يحملون لايفان الى مملكة أخرى . . . وهلم جرا .

فى كل هذه الحالات تتغير أسماء الشخصيات الدراماتية **Dramatis personae** أما أفعالها أو وظائفها فهى ثابتة لم تتغير ، ويمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالبا ما تعزو أفعالا واحدة لعدد من الشخصيات المختلفة ، ومع هذا الإدراك الجوهرى يتابع بروب اكتشافه التطابق بين الوظائف فى بنى حكاياته المائة ، ويكشف عن حقيقة أساسية ، هى : أن الحكايات على مستوى الوظائف التى تشكل منها هى حكاية واحدة ، أو بالأحرى ذات بنية واحدة ، ويخلص بروب من تحليله الى صياغة عدة قوانين جذرية هى : -

١ - أن وظائف الشخصيات تمثل عناصر ثابتة فى الحكاية بالرغم من الكيفية التى تمت بها أو بواسطة من تم تحقيقها ، وتشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية .

٢ - أن عدد الوظائف التى تتكون منها الحكاية محدود جدا ، وهو لا يتجاوز فى مجموع الحكايات إحدى وثلاثين وظيفة ، ونادرا ما تحقق حكاية واحدة هذه الوظائف جميعها .

٣ - أن عدد الوظائف متغير من حكاية الى أخرى . (هذا هو ما يعطى للحكايات الخرافية تنوعها) .

٤ - أن ترتيب الوظائف ثابت لا يتغير من حكاية لأخرى على عكس ما كان يعتقد من أن الترتيب عرضى ومتغير . (لا يناقش بروب بالنسبة لهذه النقطة غير حالة استثنائية واحدة تتطلب تفسيرا خاصا) .

وحين يدخل بروب فى تفاصيل عمله يبتكر

نموذجاً مفصلاً لبنية الحكاية الخرافية ويخص كل وظيفة من الوظائف الاحدى والثلاثين ، التى يتكون منها مجموع الحكايات ، التى نعتذر عن ايرادها لأسباب حجمية خالصة ، بمنخص وجيز ، وبالتحديد مختصر ، وبعلامة مميزة ، ثم بدراسة هامة للتجليات المختلفة التى يمكن للوظيفة الواحدة أن تتخذها ، وبهذا الصدد يلعب مفهوم التحويل Transformation دوراً هاماً فى تمكين بروب من الربط بين أنماط مختلفة من التجليات ، واعتبارها وظيفة واحدة . مؤكداً بذلك على أن سلسلة الوظائف الاحدى والثلاثين هى بمثابة الأساس المورفولوجى للحكايات الخرافية بوجه عام ، وأنه لا توجد حكاية واحدة يمكن أن تخرج عنها . كما يؤكد بروب أيضاً على أن الحكاية عادة ما تبدأ بموقف استهلالى ، هذا الموقف يعدد أفراد الأسرة ، أو يقدم البطل بذكر اسمه ، أو الإشارة الى مكانته أو غير ذلك ، ومع أن الموقف الاستهلالى ليس وظيفة ، الا أنه عنصر مورفولوجى هام فى الحكاية ، يسمح للأحداث فيها بالبدء فى التنامي لتتعاقب الوظائف بعد ذلك ، مؤدية كل واحدة منها الى التى تليها بالضرورة المنطقية والفنية ، وبحيث لا توجد وظيفة يمكنها أن تستبعد الأخرى ، كما أنها جميعاً تقوم على محور واحد وليس - كما قيل - على محاور متعددة .

ويلاحظ بروب أن عدداً كبيراً من وظائفه يتجمع فى نظم ثنائية مثل : المنع/المخالفة ، الاستكشاف/التسليم ، الصراع/الانتصار ... الخ . وأن عدداً آخر من هذه الوظائف يلتقى فى مجموعات أكبر (وهذا هو ما حاول بعض البنيويين المعاصرين استثماره من نظرية بروب) ، وقد تلتقى مجموعة من الوظائف فى مجالات عمل محددة تتصل بالشخصيات التى تقوم بها ، وحدد بروب فى مجموعة الحكايات التى درسها المجالات التالية : -

١ - دائرة (مجال عمل) فعل الشرير . وتشمل : الشر - الصراع الذى ينشب ضد البطل - المطاردة .

٢ - دائرة فعل المانع أو الوهاب . وتشمل : الأعداد لانتقال وسيط سحرى - تزويد البطل بوسيط سحرى .

٣ - دائرة فعل المساعد . وتشمل : التغير

المكانى للبطل - القضاء على سوء الطالع أو فقدان - النجاة من المطاردة - حل مهمات صعبة - تغيير مظهر البطل .

٤ - دائرة فعل الأميرة (أو الشخص المطلوب) والديها . وتشمل : تعيين مهام صعبة للبطل - وضع وسم - الافتضاح - التعرف - معاقبة المعتدى - الزواج . (على أن التمييز بين وظائف الأميرة والديها لا يمكن أن يكون حاسماً ، إذ أن الوالد فى الغالب هو الذى يعين المهام الصعبة ، ربما بسبب شعوره العدائى تجاه من يتقدم لحطبة ابنته ، وغالباً ما يعاقب أو يأمر بمعاقب البطل المزيف .

٥ - دائرة فعل المرسل . وتشمل : الإرسال (الحدث الترابطى) .

٦ - دائرة فعل البطل . وتشمل : المغادرة من أجل البحث - ردة الفعل لمطالب المانع - حفل زفاف . وتميز الوظيفة الأولى (المغادرة) البطل الباحث فى حين يؤدى البطل الضحية الوظائف الباقية .

٧ - دائرة فعل البطل المزيف . وتشمل : المغادرة أيضاً من أجل البحث - ردة الفعل أمام متطلبات المانع ، أما وظيفته الأساسية فهى الادعاءات الكاذبة .

هكذا ينتهى بروب الى حصر أنواع الوظائف وتوزيعها على سبع شخصيات دراماتيكية على صعيد دوائر الفعل وفقاً لأحد الاحتمالات التالية : -

١ - أن توازى دائرة الفعل الشخصية تماماً .

٢ - أن تشترك شخصية واحدة فى دوائر فعل عديدة .

٣ - أن تشترك عدة شخصيات فى دائرة فعل واحدة .

وبهذا يكون بروب قد وضع نموذجين بنائين لتحليل الحكاية ، أحدهما تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمنى من خلال الوظائف ، والآخر موجز يعتمد على الأدوار ، وإن كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثانى متنوعاً عن الأول ، عند ذلك يتجه بروب الى الإجابة عن السؤال البارز : ماذا نعنى بالحكاية الخرافية ؟ فالحكاية من ناحية مورفولوجية يمكن أن تطلق على

٨ - الحكايات التى يفترق فيها الأبطال
عند مفترق طريق .

وقد لاحظ بعض النقاد أن أهم العمليات التى جعلت بروب يصل الى تحليله البنىوى للحكايات ولا يقف عند مجرد التفتيت الجزئى لها هى أنه اعتمد على تتابع الوظائف بشكل مكنه من اختصار أية حكاية فى جمل قصيرة مثل : يرحل الأبوان نحو الغابة ، يحرمان على أولادهما الخروج من البيت ، يخطف التنين الفتاة ٠٠ الى غير هذا من الجمل التى يتضح منها أن جميع المحمولات تعكس بنية الحكاية ، بينما تقوم الموضوعات أو الشخصيات بتحديد نوعية الأحداث ، الأمر الذى يمكن معه رسم الخطين السياقي والاستبدالي للحكاية . وقد قام بروب من جهته بتقديم نموذج تحليلي لحكاية « بجعة الأوز » اعتمادا على تتابع وظائفها ورغم قصر هذه الحكاية إلا أنها تطلعنا بكيفية جيدة على طريقة استخلاص العناصر المكونة لها بصورة كلية وموضوعية ، كما أن امكانية كتابة رموز وظائف الحكايات - بعد تحليلها واستخلاص عناصرها - فى هيئة معادلات يمكن من مقارنتها بدقة تامة ومن ثم تصنيفها علميا حسب سماتها البنائية ، وهنا لابد من التفرقة بين مشكلتين . الأولى : فصل الحكايات الخرافية عن طبقات الحكايات الأخرى . والثانية : تصنيف الحكايات الخرافية ذاتها ، وبهذا الصدد يؤكد بروب على نقطتين هامتين هما :

١ - أن تعريف الحكاية الخرافية وفقا للمخطط الذى ابتكره يفقد مصطلح « خرافي » معناه ، حيث أنه من السهل أن نتخيل حكاية خرافية عجيبة خيالية بطريقة مختلفة كلياً (قارن بعض حكايات معينة لاندروسون ، وبرنتانو أو حكاية جوته عن التنين وزهرات الزنبق) .

٢ - يحتمل أن تبني الحكايات غير الخرافية حسب المخطط المذكور ، ويوضح عدد كبير من الأساطير ، وبعض الحكايات عن الحيوانات والروايات القصيرة نفس البنية .

وعليه فإنه ينبغي استبدال كلمة « خرافي » بكلمة أخرى ، غير أن إيجاد مثل هذه الكلمة المناسبة صعب جدا ، كما أن التصنيف وفق هذا المخطط سيكون معقدا بصورة غير طبيعية ، لأن

أى تطور من فعل « الشر » أو « فقدان » من خلال الوظائف الوسيطة الى « الزواج » ، أو الى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية ، وقد تكون الوظائف النهائية أحيانا اما « جائزة » أو « كسبا » أو بصفة عامة القضاء على سوء الطالع . أو هروبا من مطاردة ٠٠٠ الخ ، ويسمى بروب هذا النوع من التطور حركة - Move ، وينشأ عن كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة ، وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة ، لكن تحت أى الشروط تشكل حركات عديدة حكاية واحدة ومتى نواجه بحكايتين أو أكثر ؟

يقول بروب أنه لا يوجد مؤشر واضح لذلك ، لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة للحكاية المفردة فى الحالات الآتية : -

١ - اذا كانت الحكاية كلها تتكون من حركة واحدة .

٢ - اذا كانت الحكاية تتكون من حركتين ، واحدة منهما تنتهى ايجابيا بينما تنتهى الأخرى سلبيا . (تطرد زوجة الأب بنت زوجها فتعود محملة بالهدايا - ترسل زوجة الأب بنتها فتعود معاقبة) .

٣ - فى حالة تكرار الحركات كلها ثلاث مرات . (يخطف تنين فتاة - يخرج الأخان الكبيران للبحث عنها فيعجزان - يخرج الأخ الأصغر وينقذ الفتاة واخوته) .

٤ - اذا ما تم الحصول على وسيط سحرى فى الحركة الأولى واستخدم فقط فى الحركة الثانية . (يخرج الأخوة من المنزل للحصول على خيول لأنفسهم فيحصلون عليها ويعودون بها - يهدد تنين أميرة فيخرج الأخوة وينقذون الأميرة بمساعدة الخيول) .

٥ - اذا ما كان هناك حتى نهاية تصفية سوء الطالع شعور مفاجئ بنقص ما أو فقدان يثير حركة جديدة وليس حكاية جديدة .

٦ - فى حالة وجود فعل شر معا فى العقدة (اختفاء وسحر ابنة زوج) .

٧ - أن تشمل الحركة الأولى قتالا ثم تبدأ الحركة الثانية بسرقة الأخوة لغنيمة أو بدفع البطل الى هوة ٠٠ الخ .

الكثير من الحكايات يتكون من حركات متعددة ، كما أن الصعوبات الشديدة تبدأ حالما نترك حدود الحكاية النقية الموثوق بها كلية .

تبقى نقطة أخرى ، فى عمل بروب ، قد يضىء، وعيها أبعادا جديدة ، وهي عملية تمثل حالات المعنى المورفولوجى المزدوج لوظيفة واحدة ، فإذا ما كانت الوظائف يجب أن تعرف بصورة مستقلة عن الشخصيات التى من المفترض أن تنفذها ، كما أن الشخصيات يجب أيضا أن تعرف بصورة مستقلة عن الكيفية والصورة التى تنفذ بها الوظائف ، فإن هذا من شأنه أن يعقد أحيانا تعريف الحالات الفردية ، ذلك لأن وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة . ويمكن أن تسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف . وهنا سنفحص حالة واحدة كنموذج للتوضيح :

— يسأل إيفان ساحرة عن حصان ، ويقترح عليه أن يختار الأفضل من قطيع متشابه من المهور . فيختار البطل الحصان الأفضل ويأخذه . — يرغب البطل فى الزواج من بنت جنى الماء فيطلب الجنى من البطل أن يختار عروسه من بين اثنتى عشر غادة متشابهات تشابهها كليا . فى الحالة الأولى يقول بروب أن الاقتراح هو امتحان البطل من قبل المانع أو الوهاب ، لكن هل يمكن اعتبار الحالة الثانية امتحانا للبطل ؟ . يرى بروب أننا ، رغم توحد الحدثين ، نواجه فى الثانى عنصرا مختلفا : — مهمة صعبة مرتبطة باختيار العروس ، وإن ما حدث فقط هو تمثل من قبل شكل أول لشكل ثان ، ثم يطور بروب معيارا للتمييز بين عنصرين كهذين هو الحكم على الوظيفة من خلال عاقبتها أو نتيجتها ، فإذا كان استلام الوسيط السحري يتبعه حل المهمة . فإننا أمام حالة من امتحان المانع أو الوهاب للبطل ، أما إذا تلا ذلك زواج أوهبة عروس فإننا أمام حالة من المهمة الصعبة .

هناك ظاهرة أخرى تشبه التمثل . أى المعنى المورفولوجى المزدوج لوظيفة واحدة ، وأبسط مثال على هذه الظاهرة هو : « يخرج أمير فى رحلة ويمنع زوجه من مغادرة المنزل . تظهر عجوز تبدو عليها الطيبة والبساطة وتسال الزوجة . لماذا أنت ضجرة ؟ لو أحببت أن تنظري الى عالم الله لو تمشين فى الحديقة فقط ! » . الخ

(استدراج شرير) . . . تخرج الأميرة الى الحديقة وبذلك تكون قد استجابت لاستدراج الشريرة ، ولم تطع فى نفس الوقت أمر زوجها وبذلك يكون لخروج الزوجة من المنزل معنى مورفولوجى مزدوج . وهناك أمثلة كثيرة أخرى أكثر تعقيدا مما سلف تؤكد أن السبل التى تنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة ، حاصلة على معنى جديد أو مبقية فى نفس الوقت على معنى قديم ، وإذا كان التحليل الصحيح للحكاية ليس دائما سهلا ، وهو يحتاج الى قدر من الخبرة والمهارة ، فإن هذه الظواهر تزيد الأمر تعقيدا ، ومع ذلك يؤسس هذا العمل المنهجى لمعايير أكثر علمية فى تصنيف الحكايات الشعبية مما هو متبع فى التصنيفات القائمة .

فى الملاحق الأساسية يقدم بروب ، فى الملحق الأول ، مادة لجدولة الحكاية تتكون من مائة وخمسين عنصرا أو جزءا أساسيا تغطي كل الحكايات الخرافية ، وأية حكاية تناسب هذا الجدول تكون حكاية خرافية أما التى لا تناسبه فتكون من فئة أخرى ، وفى الملحق الثانى يقدم وسائل اضافية للتحليل ، حيث يقوم بتحليل ثلاث حكايات بسيطة ذات حركة واحدة ومن طبقات مختلفة ، وحكاية واحدة ذات حركة مزدوجة بفعل شر واحد ، وأخرى ذات حركة مزدوجة أيضا وانما بفعل شر ، وكذلك حكاية مركبة بها خمس حركات متداخلة ، وأخرى متعددة الحركات ، وحكاية ثامنة وأخيرة بها بطلان وفى الملحق الثالث يقوم بتحليل كامل لحكايات بالغة التعقيد ، وفى الملحق الرابع والأخير يقدم لنا قائمة بالاختصارات ، وقد وضع أمام كل عنصر الرمز الذى يدل عليه .

بعد هذا العرض الموجز لكتاب بروب نعود الى أهم ما أثير حول أطروحاته من اعتراضات . لقد أخذ على بروب تعريفه الدائرى للحكاية الخرافية ، إذ انتقد بروب تصنيف آنتى آرنى فى الفصل الأول من الكتاب ثم عاد واستعمله فى الفصل الثانى ، حيث يقول « وبالحكاية الخرافية نعنى تلك الحكايات التى صنفها آرنى تحت الأرقام ٣٠٠ - ٧٤٩ ، وهذا التعريف اصطناعى ، ولكن ستتيح لنا المناسبة - فيما بعد - أن نعطى على أساس النتائج تعريفا أكثر دقة » ، وبعد أن

وصف هذه الحكايات من مجموعة أفاناسيف ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أن لها جميعا نفس الطراز البنيوي قال : أن هذه الحكايات بانفعل حكايات خرافية ولكننا دون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نعرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحويلات ، والتي استطاع بها آرنى عمل تصنيفه ، ولعل بروب قد أكد باكتشافه العلمى هذا منهج آرنى فى التصنيف ، والذي قال عنه بروب فى مرات عديدة أنه رغم ضعفه صحيح بالبداية ، وهكذا لم يعطنا بروب تعريفا جديدا للحكاية الخرافية ، وانما أعاد التعريف ، كما أخذ على بروب أيضا رايه فيما هو ثابت ومتغير فى الحكاية الخرافية ، فالعناصر الثابتة فى الحكاية الخرافية - كما يرى بروب - هى وظائف الشخصيات ، أما الشخصيات نفسها فهى متغيرة ولا يمكن الركون إليها فى أى تحليل مورفولوجى ، ولكن اختيار ما هو ثابت ومتغير - كما يعلق فيشر Fischer - يعتمد على نظرة الباحث ، اذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كثوابت وأفعالها كمتغيرات أو العكس وقد اعتبر كودليفى اشتراوس اهمال بروب للشخصيات أكبر ضعف فى عمله ، لأنه - أى بروب - يريد أن يبنى مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمانطيقيتها. فنحن لكى نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ! وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وآخر يحملان العروس بعيدا ، مادما نعرف أن المهاجم هو الشرير ، ومن ناحية أخرى ، فن عدم الاهتمام بشخصيات الحكاية يعنى اهمال مواد كثيرة فى التحليل ، ولعل هذا ما دفع باحثا مثل فيشر لاضافة عنصر آخر للفعل أسماء (حادث - خيال) أو بعبارة أخرى الشخصية أو (الممثل) Actor ، والمنظر setting ، ويرى ليفى اشتراوس أن اهمال بروب لكل مادة فى الحكاية عدا الوظائف نتيجة طبيعية لمنهجه الذى يهتم بالشكل لا بالمحتوى ، ويعتبر الشكل وحده هو المفهوم والقابل للتحليل ، ويخلص كلود ليفى اشتراوس الى أن أية محاولة للفصل بين الشكل والمحتوى مصيرها الفشل ، وأن من يحلل تحليلا كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولا بدراسة نحوها ، ثم يأتى مؤخرا الى القاموس لمعرفة معانى ألفاظها .

ومع ذلك فان نقد فيشر وليفى اشتراوس حول اهمال الشخصيات يعد من قبيل النقد العام الذى يعزل معلومات معينة من التحليل ، كما يلاحظ ناثهورست B. Nathorst ، ليس فيه ما يدين بروب ، ويرى ناثهورست أن السؤال الذى يجب أن يطرح هو ما اذا كانت هذه المعلومات المعزولة ذات صلة فى عمومها بهدف معين ، ويلاحظ أن بروب أوضح أن هدفه الرئيسى هو مقارنة الحكايات Plots فى مجموعة الحكايات الخرافية ، وأنه لهذا السبب ميز بين ما أسماه الانشاء Composition والحبكة ، وبما أن الوظائف عنده ترجع الى المبتدأ Predicate ، بينما الشخصيات ترجع الى الفاعلين والمفعول بهم Subjects and objects كان من المنطقي أن يقول ان هدف التحليل هو الحكايات وليس الانشاء . أما الوظائف فقد حددها بروب بأحدى وثلاثين وظيفة وذكر أنها لا توجد كلها بالضرورة فى حكاية واحدة ، ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذى يمكن أن يشكل حكاية ، أما قوله ان تتابع الوظائف واحد دائما وفى كل الحالات غير مبرر ، وقد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة ، كما أنه غير صحيح تعريفه للوظيفة حسب نتائجها ومكانها فى تسلسل الحكاية . فمثلا قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو فى بداية بحثه أو حتى قبل انجاز عمله البطولى . وقد أشار بعض النقاد الى أن منهج بروب لا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية القصيرة كالأحداث أو على الليجند Legend (قصص الخوارق) ، أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب الى الأسطورة Myth ولكن يجب ألا ننسى أن المنهج مبنى على أساس الحكاية الخرافية ، وأن بروب نفسه لم يقطع بإمكانية تطبيقه على غيرها .

ومع ذلك فان المعارضين على منهج بروب حريصون - رغم اعتراضاتهم - على تأكيد أن كل ذلك لا يقلل من قيمة المنهج نفسه أو من « حسنة بروب العظيمة » كما يقول ليفى اشتراوس فى مقاله « البنية والشكل » حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية لفلاديمير بروب .

ورغم أن بروب قد عبر عن دهشته لأن ملاحظته كلاحظته حول وظائف الحكاية الخرافية

وشخصياتها ومورفولوجيتها بشكل عام لم تخطر لأحد من قبل إلا أن الحقيقة على العكس من ذلك فقد قدم نيكروف *Neokritik* خطوطاً عريضة لنوع التحليل الذي قام به بروب ، بل واستعمل كلمة « مورفولوجيا » بنفس المعنى الذي استعملها به بروب ، أما في الغرب فقد توصل فون هان *J. G. Von Hahn* عام ١٨٨١ إلى ما عرف بالصفة الآرية للطرد والعودة ، وهي تتكون من أربعة عشر عنصراً استخلصها من دراسة أربع عشرة حكاية ، وجاء بعده أوتو رانك *Otto Rank* بأربعين عاماً ، فاكشف - دون أن يعلم بدراسة فون هان - نفس النمط مع خلاف بسيط ، وأعطى تلخيصاً لسيرة خمسة عشر بطلاً (سبعة منهم تناول سيرتهم فون هان) ونشر نتائجه في عام ١٩٠٩ ، وقد أشار آلان دندس إلى التشابه بين منهج بروب وفان جنب ، كما أن تيلر *Taylor* قارن في مقال له بعنوان « النمط البيوغرافي في القصة التقليدية » أعمال فون هان وأوتو رانك ولورد راجلان وجوزيف كامبل وبروب ، ووجد بينها بعض الاختلافات ، ولكنه أوضح أنه يمكن التوفيق بين مناهجهم جميعاً بمجهود بسيط .

والسؤال الآن : هل كان بروب على علم بهذه المحاولات ؟

يقول ليفين *Levin* ، وهو لصيق ببروب وزميله لأكثر من عشرين عاماً ، أن بروب كان على دراية كافية بما يدور من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي وأنه تعاون مع مجلة « بيليو جرافيا الفولكلور العالمية » ومجلة « ديموس » ، وكانت له مراسلات مع علماء كثيرين مشهورين خارج حدود موطنه ، وأنه كان يخاطبهم بلغاتهم . . . ونستنتج من هذا أن بروب قد اطلع على بعض الدراسات المتشابهة مع منهجه ، وكوسيلة من وسائل محاربة العلم « البرجوازي » ، خاصة في كل ما نشر بعد « الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية » ، تم التفاوض عن والصمت المطبق تجاه كل المراجع الأوروبية والأمريكية . هكذا يفسر ليبرمان *Lieberman* الموقف ، غير أنه مهما يكن من أمر سيبقى عمل بروب . كما يقول ليفي اشتراوس ، الأول بجدارة . ولهذا فلن أعرض لكل الملاحق الإضافية بالكتاب ، على الرغم من أهميتها جميعاً ، إذ أنني لا أعتقد أن أحداً

من الباحثين يجهل ما للشكلية أو « الصورية » من دين على المنهج البنيوي ، فضلاً عن أنني قد اشرت ، بعبارة ، إلى هذا الدين ، وإلى بعض ما قد تم استثماره من قبل البنيويين من انجازات المنهج الشكلي ، ويصل هذا الاستثمار حده الأعلى عند مؤيدى التحليل البنيوي في اللغويات وعلم الأجناس ، حتى أنهم ليتهمون عادة بالشكلية ، مع أن الفارق بين المنهجين « الشكلي والبنيوي » يتلخص في أن الأخير ، خلافاً للاول ، يرفض أن يضع المادى أو الملموس في معارضة *opposition* المجرد وأنه ينسب للأخير « المجرد » أهمية فائقة ، فإن كان تعريف الشكل يقوم في مقابل المضمون الذي له كينونة في ذاته ، فإن البنية ليس لها مضمون مستقل ، وإنما هي نفسها المضمون مدركاً داخل تنظيم منطقي منظوراً إليه باعتباره خاصية لما هو واقع وحقيقي بالفعل ، وقد يستأهل هذا الاختلاف بين المنهجين بعض التوسع ، غير أن المقام الذي نحن فيه ليس مقام الإفاضة ، فلا المساحة المتاحة ، ولا الموضوع المحدد يسمحان لنا بذلك ، وإنما يسمحان فقط بأن نتعرض للملحق الإضافي الأول « التحولات في الحكاية الخرافية » لارتباط موضوعه بموضوع الكتاب ارتباطاً وثيقاً . . . في هذا الملحق يؤسس بروب لمجموعة من المعايير - مغايرة لما كان متبعاً في المناهج السالفة - يمكن عن طريقها التمييز بين الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة في الحكايات الخرافية ، ولأن الأشكال المعرفة لسبب أو لآخر بأنها أساسية ترتبط بفاهيم دينية بالغة القدم يصوغ بروب الأطروحة التالية :

إذا كان نفس الشكل موجوداً في أثر ديني باق وفي حكاية خرافية فإن الشكل الديني أولى ، وشكل الحكاية الخرافية ثانوي ، ويصدق هذا بصفة خاصة على الديانات القديمة (وهذا المبدأ لا يمكن البرهنة عليه وإنما يمكن فقط توضيحه بمادة ضخمة) .

أما المبدأ الثاني فيصوغه على النحو التالي :

إذا كان لنفس العنصر تنوعان أولهما مستمد من الأشكال الدينية والآخر من الحياة اليومية ، فإن التكوين الديني أولى والمستمد من الحياة ثانوي .

ولأنه من الخطأ رد كل الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية الى الدين وكل الأشكال المستمدة الى الواقع ، ينصح بروب بالحرص الشديد عند تطبيق هذين المبدئين ، ويقرر مجموعة من العلاقات بين الحكاية الخرافية والدين يمكن ايجازها على النحو التالي :

أولا : علاقة الاعتماد الوراثة المباشرة ، وهي العلاقة سالفة الذكر .

ثانيا : العلاقة التي توجد عند مقارنة الحكايات الخرافية بالديانات الحية مثالا لذلك عناصر الدين المسيحي في الحكاية الخرافية (الرسل كمساعدين والشيطان كشرير ... الخ) أحدث من الحكاية الخرافية وليس أقدم منها وهذه العلاقة يبدو أنها عكس العلاقة الأولى . لكن لا يمكننا القول بذلك إذ أن الحكايات الخرافية تنشأ من الديانات القديمة ولكن الديانات الحديثة لا تنشأ من الحكايات الخرافية ، كما أن الدين الحديث لا يخلق الحكاية الخرافية وإنما يجرى فقط مجرد تعديل في مادتها ، لذا يسمى بروب هذه العلاقة « **علاقة الاعتماد العكسي المستحيل** » .

ثالثا : علاقة الاعتماد العكسي الحقيقي ، وهي تلك التي تحدث في بعض الحالات المنعزلة التي تنشأ فيها العناصر الدينية من الحكايات الخرافية . مثالا لذلك : اضطراب الكنيسة في الغرب أمام شعبية القديس جورج ، وشعبية عنصر المعركة مع التنين (وهو عنصر وثني) الى دمج صورة القديس جورج مع صورة محارب التنين ، واعترافها بهذا الدمج ، وعلان قداسة هذا القديس ، رغم مقاومتها لذلك من قبل ، .

رابعا : حالات يكون فيها التشابه خارجي فقط ، بمعنى أن تكون التشابهات بين الحكاية الخرافية والدين قد نشأت باستقلال عن بعضها البعض .

هذا عن علاقة الحكاية الخرافية بالدين ، أما عن علاقتها بالحياة ، فيقول بروب . أن هذه القضية ليست بالقضية السهلة أو البسيطة ، وليس من المسموح به استنتاج نتائج حول الحياة من الحكاية الخرافية مباشرة ، على الرغم من الدور العظيم الذي تلعبه الحياة في تحولات الحكاية الخرافية ، غير أن هذا الدور لا يمكنه أن يخرب البنية الكلية للحكاية ،

وإنما يتيح ثروة من الحقائق الحديثة التي تحل في كثير من الأحيان محل القديمة بطرق متعددة ، وقد بالغ الدارسون دائما في تقدير دور الوجود اليومي في خلق الحكاية الخرافية ، مع أننا نستطيع فهم العلاقة بينهما إذا تذكرنا فقط أن الواقعية الفنية ووجود عناصر من الحياة الواقعية مفهومان مختلفان ، وإنهما لا يتداخلان على الدوام .

في النهاية يخلص بروب الى المعايير الرئيسية التي يمكن عن طريقها التمييز بين الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية والأشكال المستمدة ، ويمكن تلخيص هذه المعايير في أربعة هي :

١ - المعالجة الفنتازية لعنصر حكاية خرافية أقدم من المعالجة المنطقية له (هذا المعيار مبني على الصلة بين الحكاية الخرافية والدين ، ولكنه قد يبرهن على عدم صحته بالنسبة لأنواع الحكايات غير الخرافية كالفابولات مثلا والتي ربما تكون أقدم من الحكاية الخرافية) .
٢ - المعالجة البطولية أقدم من المعالجة الفكاهية (هذا المعيار مجرد تنوع من المعيار السابق) .

٣ - الشكل المستعمل منطقيا أقدم من الذي يستعمل هراء أو بلا معنى .

٤ - الشكل العالمي أقدم من الشكل القومي (وإذا قبلنا بهذا المعيار يمكننا أن نقول أيضا بأن الشكل القومي العريض أقدم من الشكل الاقليمي أو المحلي وسنضطر أيضا لقبول مقولة أخرى من هذا النوع هي أن الشكل المنتشر انتشارا واسعا أقدم من الشكل المعزول) .

لهذا ولغيره لا يدعى بروب أنه يحل قضية الحكاية الخرافية حلا جذريا ، كما يعترف بأنه يتعذر عليه الدفاع عن بعض الافتراضات ، ويتطلب الحذر العلمي أن نعتبر هذه المعايير مجرد اضاءة مناسبة لدرس عناصر الحكايات الخرافية بطريقة أكثر يسرا من تلك التي انتهجتها المدرسة الفنلندية .

على أنه مهما تكن النتائج التي يستخلصها القراء العارفون من هذا العرض التحليلي لكتاب بروب ، ومهما يكن نوع الانطباعات التي يستجيبيون لها ، فإن قراءة الكتاب نفسه تفتح آفاقا جديدة للفهم والمعرفة .